

1 Research-Reise
zu *Ten Chi*
Japan 2003

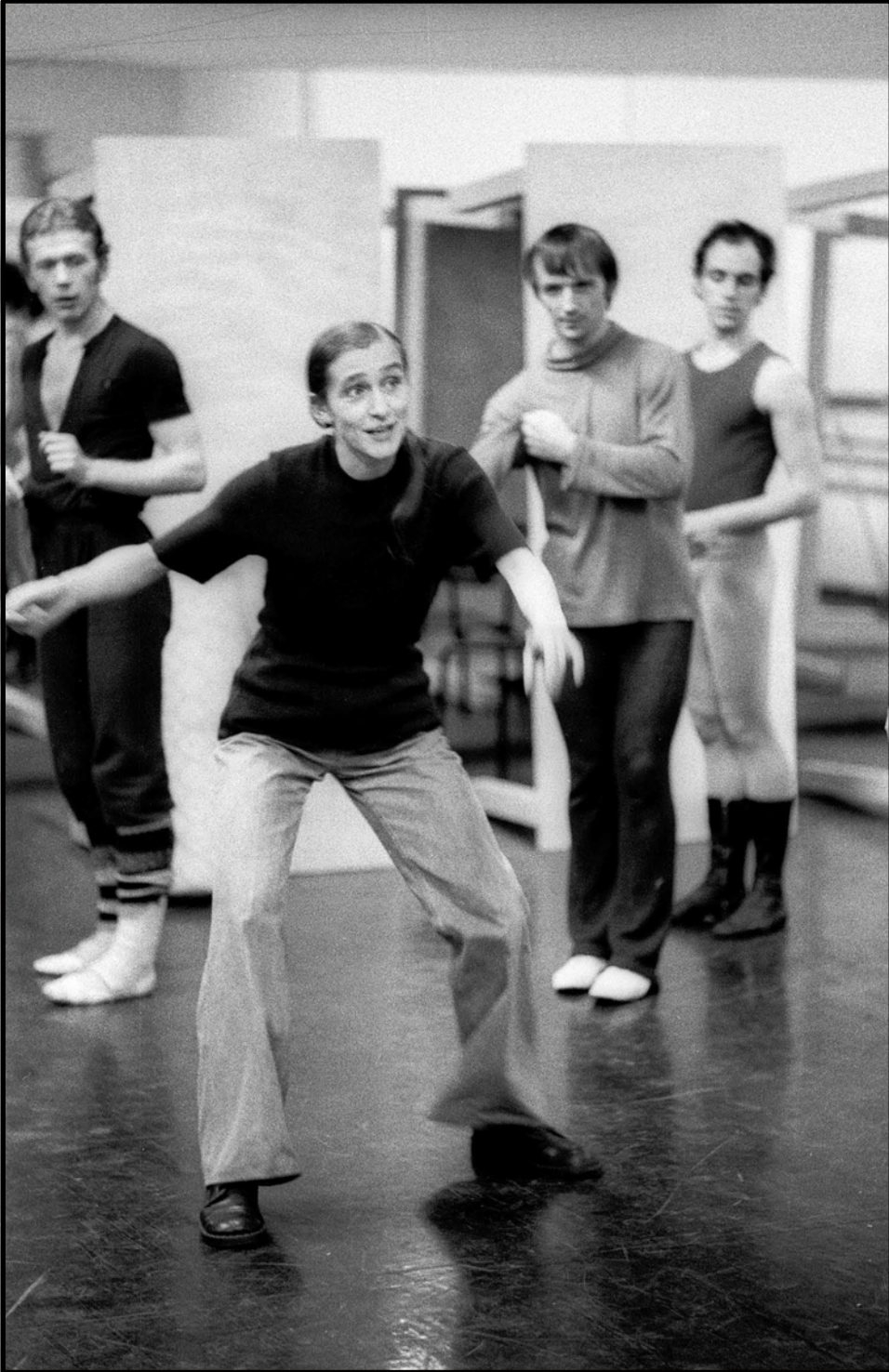




Mit jedem Stück beginnt diese Suche von vorn, und jedes Mal habe ich Angst, dass es diesmal nicht gelingen könnte. Es gibt keinen Plan, kein Skript, keine Musik. Es gibt kein Bühnenbild. [...] Aber es gibt einen Termin und wenig Zeit. Ich denke, da kriegt jeder Angst.¹

Arbeits

prozess



Es ist heute nicht ungewöhnlich, dass die Proben zu abendfüllenden Stücken des zeitgenössischen Tanzes ungefähr einen Zeitraum zwischen sechs bis acht Wochen umfassen. Vor allem in der sogenannten »Freien Szene«, die auf Projektmittel und mitunter auf die Anmietung von Räumen angewiesen ist und für jede Produktion diese Mittel zum Teil bei verschiedenen Institutionen und Mittelgebern beantragen muss, ist die Dauer der Probenzeit – wie auch viele andere Entscheidungen, so die Anzahl und »Prominenz« der Teilnehmenden, die Kosten für Kostüme und Bühnenbild, die netzwerkartigen, unverbindlichen Strukturen der Szene und damit immer wechselnde und zum Teil parallele Zusammenarbeiten etc. – vor allem eine Frage der Finanzierung. Und so haben sich die Probenzeiten in der Regel auf ein kurzes Zeitfenster von maximal zwei Monaten eingespielt.

Anders war es bei dem Tanztheater Wuppertal unter der Leitung von Pina Bausch. Von Anfang an erstreckten sich hier die Proben in mehreren, ca. zwei- bis dreiwöchigen Probenphasen über mindestens vier Monate, mitunter auch über ein ganzes Jahr. Im Unterschied zu anderen großen Compagnien, die an Häuser gebunden sind und von ihrer Institution, dem Theater oder von Stiftungen komplett finanziert werden, war das Tanztheater Wuppertal allerdings bei vielen Neuproduktionen seit Mitte der 1980er Jahre auf zusätzliche Mittel angewiesen. Im Rahmen der insgesamt fünfzehn Koproduktionen, von *Viktor* (UA 1986) bis zum letzten Stück »...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...« (*Wie das Moos auf dem Stein*) (UA 2009), erlaubte diese Ko-Finanzierung, die Arbeitsprozesse und die Ausgestaltung der Stücke weiterhin auf dem bisherigen, in den Jahren 1973-1986 entwickelten Niveau zu halten und zugleich alte Stücke weiter aufzuführen.

Dieses Kapitel beschäftigt sich mit den künstlerischen Arbeitsprozessen: den Proben zur Entwicklung von Stücken, hier vor allem in Bezug auf die »Research-Reisen«² in die koproduzierenden Städte und Länder, sowie mit der Weitergabe von Stücken an jüngere Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und auch an andere Tanzcompagnien. Diese Prozesse werden als eine Praxis des Übersetzens vorgestellt. Im Fokus stehen dabei die Praktiken und damit auch die Sozialität des künstlerischen Arbeitens.

Der Text beruht vor allem auf ethnografischem Material, das ich bei dem Besuch von Proben vor Aufführungen und zu Weitergaben von Stücken und einzelnen Rollen sowie in Gesprächen mit einzelnen Tänzer*innen und künstlerischen Mitarbeiter*innen über die Weitergabe von Stücken und über die Auswertung von Probenaufzeichnungen generiert habe. Mit dieser Zugangsweise wird hier eine auf qualitativer Sozialforschung basierende Aufarbeitung eines künstlerischen Arbeitsprozesses – und damit eine kunstsoziologische Per-

² Proben, *Ich bring dich um die Ecke*
Wuppertal 1974

spektive – vorgeschlagen, die auf der Methodologie einer praxeologischen Produktionsanalyse beruht (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) und das Verhältnis von Prozess und Produkt, von Arbeitsweisen und dem ›Stück‹ in den Fokus rückt. Der künstlerische Arbeitsprozess ist aus dieser Sicht mehr als der einem fertigen Produkt vorgelagerte Vorgang der Stückentwicklung. Vielmehr ist in den Arbeitsprozessen selbst die Ästhetik des Stückes angelegt. Zugleich geben diese Prozesse Hinweise auf das Selbstverständnis der Compagnie als Gruppe und Gemeinschaft. Die Fragen, wie, wann, wo, was zusammen gearbeitet wird, sind aus der hier vorgeschlagenen produktionsanalytischen Sicht zentral für die Produktion des Ästhetischen.

Stücke entwickeln

Es ist in der umfangreichen Literatur über Pina Bausch immer wieder beschrieben worden, dass sie an ihre Tänzer*innen Fragen stellte. Diese ›Produktionstechnik‹ wandte sie erstmals systematisch beim ›Macbeth-Stück‹ *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*³ (UA 1978) an. Aber schon 1976 bei den Proben zu dem Stück, das später den Titel *Blaubart – Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper ›Herzog Blaubarts Burg‹*⁴ (UA 1977) tragen sollte, gibt es hierzu erste Ansätze⁵, und zwar, wie es der Tanzkritiker Jochen Schmidt beschreibt⁶, aus einer Krisensituation heraus: Der zweiteilige Abend mit dem einzigen Ballett, für das Bertolt Brecht das Libretto verfasste, *Die sieben Todsünden*⁷ (mit Musik von Kurt Weill von George Balanchine 1933 mit Lotte Lenya und Tilly Losch in Paris zur Uraufführung gebracht) und der Revue *Fürchtet Euch nicht* mit Songs von Bertolt Brecht und Kurt Weill hatte nicht nur den Konflikt zwischen dem Wuppertaler Orchester verschärft, das Weills Musik nicht spielen wollte, sondern auch einen Keil zwischen Pina Bausch und einen Teil der damaligen Compagnie getrieben – und zugleich eine Wende im Schaffen der Choreografin provoziert. Während ihre großen Erfolge, die Tanzopern *Iphigenie auf Tauris* (UA 1974) und *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* (UA 1975) noch dem Modern Dance verpflichtet und alleinig von Pina Bausch mit ihrem Körper geschrieben sind, wie sie es selbst formulierte⁸, wurde aus dem Konflikt nach dem ›Brecht/ Weill-Abend‹ (UA 1976) ein neuer Arbeitsprozess geboren, der ein besonderes Verhältnis der Tänzer*innen untereinander und zu ihrer Choreografin sowie ein spezifisches Selbstverständnis der Tänzer*innen als Künstler*innen evozierte. Er führte zu einer neuen Tanzästhetik, welche die Entwicklung des Tanzes und des Theaters im späten 20. Jahrhundert maßgebend beeinflusste: das, was global als ›Tanztheater der Pina Bausch‹, als ›Deutsches Tanztheater‹ oder auch als Inbegriff des Tanztheaters überhaupt gilt.

Aus der Krisensituation heraus begann Pina Bausch für das neue Stück *Blaubart* zunächst nur mit wenigen Tänzer*innen – mit Marlies Alt und Jan Minařík – zu proben. Zwar kamen die erzürnten und anfangs ausgeschlossenen Tänzer*innen peu à peu zurück, aber Pina Bausch änderte ihre Arbeitsweise mit den Tänzer*innen: Sie stellte Fragen, zunächst einfach, um mehr über die Tänzer*innen zu erfahren, weniger, um dies für ein Stück auszuwerten. Zur tragenden Methode im Produktionsprozess und zur zukünftigen Arbeitsweise bei der Stückentwicklung wurde dieses Vorgehen, als der Regisseur Peter Zadek, bekannt für seine dem Regietheater verpflichteten Shakespeare-Inszenierungen und damals Intendant des Bochumer Schauspielhauses, Pina Bausch einlud, dort ein Macbeth-Stück zu entwickeln. Die Probenarbeit mit einer inhomogenen Gruppe, bestehend aus Wuppertaler Tänzer*innen, Bochumer Schauspieler*innen und der Sängerin Sona Cervená sowie die Arbeit mit Shakespeare-Texten waren für die Choreografin, die bislang ihre Stücke allein über Körper, Bewegung und Tanz entwickelt hatte, ungewohnt. Und so stellte sie Fragen: angelehnt an den Text, an gemeinsame Situationen, Erfahrungen und Haltungen. Das daraus entstandene Stück *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen*, ein Titel, der einer Bühnenanweisung Shakespeares entnommen ist, war das Ergebnis eines neuen Arbeitsprozesses, der die Gruppe und die einzelnen Tänzer*innen deutlich mehr in die Stückentwicklung einbezog. Diese neue Arbeitsweise war aber nicht aus konzeptionellen Überlegungen heraus entstanden, sondern aus einer Not heraus, wie Pina Bausch im Nachhinein berichtete:

»Ganz einfach, weil es in diesem Stück Schauspieler, Tänzer, eine Sängerin [...] gab. Da konnte ich nicht mit einer Bewegungsphrase kommen, sondern musste anders anfangen. Also habe ich ihnen Fragen gestellt, die ich an mich selber hatte. Die Fragen sind dazu da, sich ganz vorsichtig an ein Thema heranzutasten. Das ist eine ganz offene Arbeitsweise und doch eine ganz genaue. Denn ich weiß immer ganz genau, was ich suche, aber ich weiß es mit meinem Gefühl und nicht mit meinem Kopf. Deshalb kann man auch nie ganz direkt fragen. Das wäre zu plump, und die Antworten wären zu banal. Eher ist es so, dass ich, was ich suche, mit den Worten in Ruhe lassen und doch mit viel Geduld zum Vorschein bringen muss.«⁹

Die Uraufführung im Schauspielhaus Bochum mündete zwar in einen handfesten Theaterskandal, denn die Aufführung stand aufgrund der Tumulte im Publikum kurz vor dem Abbruch, bis die Wuppertaler Tänzerin Jo Ann Endicott, nachdem sie das Publikum selbst beschimpft hatte, dieses um Fairness bat (→ REZEPTION). Dies war nicht nur ein ungewollter, neuartiger und provozierender performativer Akt eines Dialogs zwischen Bühne und Publikum, sondern auch zwölf Jahre nach der Uraufführung der *Publikumsbeschimpfung* von Peter Handke durch Claus Peymann in Frankfurt/Main (UA 1966)

eine gelebte Praxis dessen, was Handke mit seinem Stück intendiert hatte: das Nachdenken über das Theater selbst zu fördern, wozu aus seiner Sicht vor allem die Interaktion zwischen Darsteller*innen und Publikum während einer Theatervorstellung gehört.

»Sie werden kein Schauspiel sehen.

Ihre Schaulust wird nicht befriedigt werden.

Sie werden kein Spiel sehen.

Hier wird nicht gespielt werden [...]«¹⁰,

lauten die ersten Zeilen in Handkes *Publikumsbeschimpfung*. Und so haben es wohl auch die Premierenzuschauer*innen in dem Stück von Pina Bausch empfunden: Man sah weder Tanz, noch Shakespeares *Macbeth*, sondern einen surrealen Bilderbogen, der zwar an Shakespeares Themen wie Verrat, Wahnsinn und Tod anknüpfte, diese Themen aber in Bauschs Thematik der Geschlechterbeziehungen, der Kindheit, der Ticks und Eitelkeiten, der Sehnsüchte und Ängste übersetzte. Die neue Arbeitsweise hatte eine Reihe von Einzelbildern und individuellen Aktionen produziert, die hier zum ersten Mal mit einem Gruppentanz in der Diagonalen flankiert wurden.

Pina Bausch kam aus Bochum nach Wuppertal nicht nur mit einem neuen Stück zurück, das sie später mit anderer Besetzung in Wuppertal aufführte, sondern auch mit dem Ruf, in der alteingesessenen Shakespeare-Gesellschaft und der Theaterlandschaft insgesamt für Aufruhr gesorgt und einen veritablen Theaterskandal evoziert zu haben. Vor allem aber kam sie zurück mit einer neuen Arbeitsmethode – und diese wurde zu einem der bekanntesten Markenzeichen des Tanztheaters Wuppertal, das vielfach in choreografischen und anderen künstlerischen Arbeitsprozessen, aber auch Bildungs- und Vermittlungskontexten kopiert – und hier mitunter als Improvisationsverfahren missverstanden wurde. Denn durch Improvisationen war die Probenarbeit des Tanztheaters Wuppertal nicht charakterisiert. Es ging um ernsthaftes Probieren, so korrigierte Pina Bausch unermüdlich und verwarf damit für ihre Arbeit eine Vorstellung, die mit Improvisation gemeinhin verbunden wird: etwas ohne Vorbereitung, aus dem Stegreif, aus dem Moment, vage dar- oder herzustellen. Hier aber ging es um etwas Genauer, um eine Frage, die die Tänzer*innen ergreifen und deren Antwort etwas berühren sollte und erst dann in eine choreografische Form überführt wurde. In einem Interview mit der Zeitschrift *Ballett International* stellte Pina Bausch schon 1983 die Erarbeitung von Bewegung und Tanz in den Kontext von Fragen:

»Die Schritte sind immer woanders hergekommen; die kamen nie aus den Beinen. Und das Erarbeiten von Bewegungen – das machen wir immer zwischendurch. Dann machen wir immer wieder mal kleine Tanzphrasen, die wir uns merken. Früher habe ich aus Angst, aus Panik, vielleicht noch mit einer Bewegung angefangen und habe mich noch gedrückt vor den Fragen. Heute fange ich mit den Fragen an.«¹¹

Durch diesen Anfang des Fragens veränderte sich die Medialität der Stückentwicklung. Fortan erstellten Tänzer*innen, Assistent*innen und Pina Bausch selbst Manuskripte, indem sie das, was in den Proben geschah, notierten. Vor allem aber veränderte sich mit dem Fragen-Stellen das Verhältnis zwischen Choreografin und Tänzer*innen im Probenprozess. Nunmehr wurde die Stückentwicklung und Probensituation für alle am Stück Beteiligten eine suchende, eine fragende, eine, bei der alle Tänzer*innen aufgefordert waren, Antworten zu finden. Damit war nicht nur die traditionelle Rolle der Tänzer*innen überwunden, die darin bestand, das einzuüben, was ihnen vorgegeben wurde, sondern auch der Weg für eine langjährige, vertrauensvolle, aber auch von gegenseitiger Abhängigkeit gekennzeichnete Zusammenarbeit des Ensembles bereitet – die auch mitunter mühevoll, langatmig und frustrierend war. So gab Pina Bausch während der Proben zu dem Stück *Nelken* (UA 1982) zu:

»Natürlich habe ich Hunderte von Fragen gestellt. Die haben die Tänzer beantwortet, haben etwas gemacht. [...] Aber das Problem ist auch, dass bei vielen Fragen gar nichts entsteht, dass da gar nichts kommt. Es ist ja nicht nur so, dass ich vielleicht denke, ich bin allein unfähig. Manchmal sind wir alle nicht fähig; es liegt nicht allein an mir.«¹²

Die mitunter intimen Fragen und ihre häufig persönlichen Antworten waren eine Produktionsstätte von Material, das Pina Bausch dann choreografiert hat. Das, was gemeinhin als ihre ›Fragen‹ bekannt wurde, waren mitunter auch einzelne Worte, Sprichworte, Sätze oder thematische Trigger. Pina Bausch gab nicht nur, wie manche unterstellen¹⁴, Probenanregungen allein zu emotionalen Zuständen. Vielmehr umspannen diese sowohl existenzielle als auch profane, alltägliche Themen. Es sind Forschungsfragen, die auf Alltagswahrnehmungen beruhen und körperliche Erfahrungen, Haltungen und Empfindungen, alltags- und kulturanthropologische, aber auch geografische und geopolitische Themen berühren. Sie wurden von den Tänzer*innen szenisch oder als Bewegung beantwortet, und Pina Bausch übersetzte dann eine Auswahl des Gezeigten tanzästhetisch und choreografisch in die Stücke.

Circa hundert ›Fragen‹ waren es zumeist bei den Proben zu einem neuen Stück, 44 Choreografien sowie zwei Neueinstudierungen von *Kontakthof* mit Damen und Herren ab 65 (UA 2000) und mit Teenagern ab 14 (UA 2008) umfasst das Lebenswerk von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal. Manche Fragen waren allgemeine ›Fragen‹, manche sogenannte »Bewegungsfragen«, die mit einer Bewegungsphrase beantwortet werden sollten, wie Bewegungen für Gesten wie Hand- und Mundhaltungen, für Aktionen wie Heben oder für Gefühlszustände wie Weinen oder für Bewegungen in Bezug zur Natur. Oft stellte sie auch Fragen, die darauf abzielten, Worte in Bewegung zu schreiben – eine Methode, die Pina Bausch öfters

Die rechte und die linke Hand · Erdig · Elefant · Jemanden umarmen und umarmt bleiben · Etwas Seltsames Essen · Irreal · Tanz als Waffe · Das Wort ›lecker‹ ausdrücken · Tiefe Freude · Morgens am Fluss · Sich nicht dorn · Hygiene auf der Straße · Etwas was alle gleich macht · Nachts auf den Ramblas · Immer jung sein wollen · Wie Raubkatzen geschmeidig · Wie weinen · Sinnlich erotisch · Schuldgefühle · Oben Pose halten unten wegung mit großen Schritten · Träume heutzutage · Ein schönes Lächeln · Tick Stop · Kalkutta · Palme · Heimlicher Genuss · Kraft geben · Klein aber fein mit Kopf und Händen · Unerwartetes mit einem Partner Potato · Menschlich · Entgegenfiebern · Ist nicht wahr aber wahr · Weisheit · Vollmond · Ganges · Alltag · Fr-Mondlichtnacht · Körper die sich ergänzen · Etwas modernisieren · Geblendet · Mensch und Tier · Schatten zum Mond · Bewegung groß im Raum · Was ihr euch wirklich wünscht · Etwas Lebenswichtiges beibringen · gleichzeitig Traumgebilde · Liebe Liebe Liebe · Mit Gefahr spielen · Sich ein Paradies schaffen · Sich ein Herz · Wir haben Angst um euch · Wie jemand der nicht ertrinken möchte · Break the ice · Etwas Schönes in Bezug nisiert · Eine kleine eigene Welt · Ewig · Ihr seid ein Mann · Gleiten · Bewegung extrem gestreckt · Etwas aus ihr · Bewältigung von Angst · Etwas was euch sehr berührt · Positive kraftvolle Energie · Erziehung mit Lächeln zur Farbe Blau · Zerbrechlichkeit · Alt und neu zusammen · Flirtversuche · Arm · Etwas erfinden für SOS · jauchzen · Etwas Fragiles · Extreme · Viel ertragen können · Kalifornische Sehnsucht · Sehr gut organisiert wegung heben · Zweite Klasse · Tauschen · Gepflegt · Lebenswille · Korruption · Sorgen um Zukunft · Jemanden macht · Alltägliche Arbeit · Etwas möglich machen · Indianer kennt keinen Schmerz · Ausgesperrt fühlen · gemeint · Zeichen für Leben · Auffangen · So schön und so verzweifelt einsam · Bewegung wie Wiegen Kunststück aus Freude · Am besten überall zu Hause sein · Sein Gesicht wahren · Wie frisches Wasser · Angel nicht schön zu sein · Tauschen · Es sich bequem machen · Froh sein dass man lebt · Sanfter Regen · Der Wind Walzer · Bewegungen die durch den Raum gehen · Der Wind streichelt einen · Noch nicht patentiert · Davor Gemütliches · Erniedrigen · Korruption · Das Kleinste · Beeinflusste Bewegung · Etwas möglich machen · of it · Alle Hoffnung liegt auf euch · Gesten im Haus · Ausgesperrt fühlen · Bewegung die ihr gern eine Stun- arm · Learn to be together · Geizig · Haare auf den Zähnen · Sitzen selber machen · Hüpfen Lift · Details laufen werden · Was Schönes auf der Wiese · Jemanden hinhalten · Über Bühne · Fremd · Glücksbringer · irre · Absurde Ordnung · Freund · Judas · Sich verlieben wollen · Puls fühlen · Sechsmal sich nicht lieben · Bewegung schließen · Übergroße Bewegung · Nur Lust haben · Mit sich allein · Die Nase und andere Punk- · Jemanden schützen · Verzeihen können · Ins Herz · Voll da · Korrektes Benehmen · Zwei Kulturen · Schlagen Chinese · Ein Atemzug · Riskant · Oliven · Knie · Aus Not extrem · Keine Angst zeigen · Anmachen · Aufmun- Rebhuhn dann Rebhuhn wenn Beichte dann Beichte · Haare auf den Zähnen · Seltsame Liebespiele · Sor- Büschen · Was gerne unbeobachtet machen · Plötzlich etwas an eurem Körper verstecken · Überbrücken bisschen irre · Kaffeehaus · Kuss klebt · Creme · Ablenken · Was man nur alleine tut · Paartanz Hände an beginn · Horizontal vertikal · Direkt · Schwarz und Rot · Aus Not extrem · Keine Angst zeigen · Anmachen · schafft mich · Schöner wohnen · Zitrone pressen vor Sonnenaufgang · Streit suchen · Schnell Nixe · Versteigern suchen · Preis ausmachen · Fliegen · Theater spielen · Korrigieren · Volkstanz · Willkommen · Gesicht be- Mensch · Zeichen für Freundschaft · Zeichen für Hoffnung · Körperkultur · Was anfangen nicht tun · Der schön fühlen · Bravo · Von was Kleinem runterspringen · Buchstaben · Vorsicht · Where the wings grow · Stein Haus kaputt · Durch Wetter bestimmt · Ein Blatt weißes Papier · Zeigen dass man verletzt ist · Auf und Wirklichkeit · Schutzmaßnahme · Sich mit etwas zerstören · Verehrung Natur · Etwas von Handwer- über Liebe ritualisieren · Zeichen Gesundheit · Unglaublich tolle Mitteilung · Etwas strahl · Riesenbalancé · Offenbarung · Sprung ohne Sprung · Fest der Natur · was Kleines aus einem Traum · Etwas vom Tanz verteidigen · Ein Kuss · Eine Ballspiel mit Füßen und Händen · Nixe · In Reihe schminken und kämmen · Katzen · Lysistrata · Haben wir tun mit leblosem Körper · Sehr schöne Sachen sagen ernst antworten · Mit einem Tier Freundschaft schlie- Sonntags in Wuppertal · Ein Foto mit Gegenstand · Etwas erzählen als Maus · Lastwagen und Nutten · Kuckuck

3 Beispiele für ›Fragen‹
von Pina Bausch

für euer Wohlbefinden · Tränen · Inspiriert von schwingenden Pflanzen im Fluss · Für Isabelle · Etwas in Bezug zum stoppen lassen · Zur Freude der Götter · Etwas Lebenswertes · Kita Taka Tare Kita Tom · Bewegung weitermachen verändern · Was passiert mit Bergen Flüssen Wald · Wie Musik · Staunen über eine Glühbirne · Human · Menschen in Tiermasken · Beine Weg suchen · Tiefe Freude · Ungerechtigkeit · Feuerland · Zukunftsvision · Schön Schmerz · Eine Farbe · Beauty · So sad and so lonely · Schuldgefühle · Ein Mann eine Frau · Ein schönes Lächeln · Flirt · High Society · machen · Unerfahren · Über die Schönheit der Natur · Immer jung sein wollen · Liebesweh · Optimismus verbreiten · gil · Mit Gefahr spielen · So was · Aufbäumende Bewegung · Etwas, das ihr euch sonst nicht traut · Verzweiflung · Kitsch · Heiße Schokolade · Bezaubernd · Träume Schäume · Die Welt · Riskant · Wunder als Thema · Etwas in Bezug Zuversicht · Adjust · Ein Körperteil besonders lieben · Sich ein Herz fassen · Weisheit · Chennai · Brillant · Realismus fassen · Große Verzweiflung · An einem kleinen Bach · Sanfter Regen · Freude · Sturm · Yin · Grenze · Kim Chi · Bär · Yang zu etwas Natürlichem · Wärme im Herzen · Bunraku · Absurditäten · Präzise praktisch · Fremdgehen wie man das organischen Träumen · Gleiten zu zweit · Etwas in Bezug zu Bergen · Durchhalten · Hibiskus · Optimistisch · Großmutter und ertragen · Gesund · Once I cried · Risiko · Was soll ich tun · Sehnsucht zu zweit · Freundschaft gelb · Etwas in Bezug An einem kleinen Bach · Alles muss schnell gehen · Aus allem etwas Wunderbares machen · Eure Bewegungen müssen sein · Sehr praktisch · Lebenslust · Sinne ansprechen · Entwaffnend · Etwas Wirkliches · Etwas retten · Zu einer Behelfen zu gleiten · Am Glück arbeiten · Das Kleinste · Mutterland · Beeinflusste Bewegung · Worüber ihr euch Sorgen Körperteil richtig fühlen wollen · Möglichkeit um etwas besser zu machen · Rutschende Bewegung · Es war so gut · Brücke · Absichern · Western Atmosphäre · In schöne Einsamkeit verdammt · Phrase Ellenbogen · Superkritisch · Vor etwas aufwachen · Boot · Vertrauen erwerben · Ho Harmony · Ai Life · Sich selbst auf die Schippe nehmen · Angst streichelt einen · Ihr seid eine Frau · Etwas mit Gesicht ganz oben · Eine kleine eigene Welt · Absurder ganz langsamer und dahinter · Bewegung Kopf führt · Making money · Den Schein wahren · Vertrauen haben · Bluffen · Feindbilder · Etwas Sechsmal Schutzmechanismen verraten · Wichtiges nicht beachten · Zeichen für Leben · Try to make the best out of de machen würdet · Erste Klasse · Alltägliche Arbeit · Angst nehmen · In Zauberschlaf versinken · Gastfreundschaft lieben · I am a nothing · Jemanden bloßstellen · Am Wasser · Sich fantastisch fühlen · Eine Parodie auf Etwas · Umge- Etwas Positives · Bewegung Sonne drauf scheinen · Etwas Schweres leicht nehmen · Makaber · Ein kleines bisschen Ach Liebe · Verblüffend praktisch · Not abreagieren · Objekte wo sie herkommen · Etwas Herzliches · Etwas mit Sorgfalte · Pur · Zwei Tassen Kaffee · Ach war das komisch · Freude beschreiben · Ist alles Quatsch · Ablenken · Trauermarsch aus Spaß · Wiederbeginn · Horizontal vertikal · Direkt · Ist ein schlechter Spanier ein besserer Bruder als ein guter tern · Dämon · Arm reich zusammen · Alles oder nichts · Angst was zu verpassen · Etwas ganz Sinnliches · Wenn gehen weg · Details lieben · Formen von Fischen · Umgelaufen werden · Etwas Nebensächliches wichtig machen · In Frieden spielen · Eine Lösung suchen · Frischen Wind reinlassen · Schönes Gemisch · Großer Seufzer · Ein kleines ungewöhnlichen Orten · Wünsche verschicken · Not abreagieren · Etwas beschlafen · Voll da · Vogel Strauß · Wieder- Aufmuntern · Seltsames heilen · Sich ausliefern · Imaginäre Gesellschaft · Heiß staubig · Schön wie die Sünde · Angst · Club · Nachts draußen müde · Tüllkleid · Eichhörnchen · Sexuelles Locken wie Kinder · Etwas beibringen · Streit decken · Fresse in den Dreck · Zwei Armbanduhr · Körper feiern · Das Herz ist schwer · King Kong ist auch ein Schein trägt · Mit zwei Fingern · Verehrung Natur · Regen · Beten mit den Kühen · Schönes aus fremdem Land · Sich Geisha Spiel · Lebewesen lieben · Engel · Auf was drauf · Kuss nicht auf Körper · Etwas mit Teufel · Ein Problem · Mit dem Teppich · Fliegender Teppich · Bahnhof · Männerberuf · Schock versetzen · Frauenberuf · Hoffnung machen · Kitsch kern · Jemanden aufs Kreuz legen · Ein Liebesspiel von Weitem · Giftig · Unwüchsig fein gemacht · Dickbusig · Etwas Positives wachsen lassen · Schwere Arbeit mit Lust tun · Schön angezogen Gegensatz Requisite · Der letzte Sonnen- Unerwartete kleine Frechheit · Mit Kopftuch · Farben und traurig · Götterverehrung Beispiele · Melodie Trance · Et- Form von Dank · Der letzte Sonnenstrahl · Mit eurem Atem · Ihr und die Elemente · Kuss rück · Fliegen · Tüllkleid · Glück gehabt es hätte schlimmer kommen können · Wie etwas Seltsames im Traum · Ein Arm der nicht aufhört · Was ßen · Etwas nicht in sich eindringen lassen · Jemand der euch hat abblitzen lassen · Fontana di Trevi · Kalbfleisch · Jemanden verschrecken · Ich habe die Nase gestrichen voll · Kinderballett · Erschießen spielen · Theater spielen

benutzte, so beispielsweise bei dem Stück *Der Fensterputzer* (UA 1997) für Worte wie *Fu* (Happiness), *Ho* (Harmony), *Ai* (Life), *Mei* (Beauty).

Pina Bausch stellte ihre »Fragen« in der Regel in Deutsch, mitunter in Englisch. Die Compagnie bestand beispielsweise 2013 aus 32 Tänzer*innen (davon 18 Frauen und 14 Männern) aus 18 verschiedenen Nationen, sie war also selbst ein Mikrokosmos verschiedener Kulturen und unterschiedlicher »Muttersprachen« – und damit eine gelebte Übersetzungspraxis. Dies zeigte sich beispielsweise bei den Proben zur Stückentwicklung: Die Tänzer*innen, die mitunter nur wenig Deutsch verstanden, mussten sich das Gefragte in ihre Sprache übersetzen lassen. Was auch immer sie verstanden hatten: Sie suchten nach Antworten, mit ihrem Körper, mit ihrer Stimme, in Bewegung, allein oder mit Anderen, mit Materialien, Kostümen und Requisiten, die im Probenraum des Tanztheaters Wuppertal, der Lichtburg, in Mengen herumlagen. Die Lichtburg als exklusiver Probenort des Tanztheaters Wuppertal war aus Verhandlungen hervorgegangen, die Pina Bausch mit den Wuppertaler Bühnen Ende der 1970er Jahre geführt hatte: das ehemalige Kino im Stadtteil Wuppertal-Barmen befindet sich neben einer Mac-Donald's-Filiale und einem Erotik-Shop, unweit der Büros des Tanztheaters Wuppertal und fußläufig zum Opernhaus Wuppertal. Es steht seitdem dem Tanztheater alleinig zur Verfügung, unabhängig von den institutionellen und vertragsrechtlichen Vorgaben des Theaterbetriebes. Hier kann seitdem die Compagnie proben, wann sie will – Licht- und Ton-technik wird von den Compagniemitgliedern selbst bedient. Die Tänzer*innen haben hier ihr »festes« Plätzchen, wo sie sich niederlassen.

Bei den Proben in der Lichtburg saß Bausch an einem großen Tisch, vor ihr nicht nur Kaffee und Zigaretten, sondern auch ein großer Stapel Papier und Bleistifte: Sie schrieb alles handschriftlich auf. Für jede »Antwort« der einzelnen Tänzer*innen nutzte sie einen Zettel, jede Tänzerin/ jeder Tänzer hatte ein eigenes Fach in ihrer Arbeitsmappe, in dem die Notizen verschwanden. Wenn man bedenkt, dass sie in den Proben für ein Stück ca. hundert Fragen stellte und ca. zwanzig Tänzer*innen an dem Stück beteiligt waren, sie also möglicherweise 2.000 Antworten bekam, kann man sich vorstellen, welchen Seitenumfang diese Notizen bei einem Stück und in der Summe bei ca. vierzig Choreografien haben.

»Durch die Fragen entsteht zunächst einmal eine Materialsammlung. Man macht einfach ganz viele Sachen und ganz furchtbar viel Unsinn. Man lacht eine Menge. [...] Aber dahinter steht doch immer der Ernst: Was möchte ich eigentlich? Was möchte ich wirklich sagen? Jetzt, in dieser Zeit, in der wir leben.«¹⁵

Obwohl Pina Bausch ihre Fragen in deutscher oder manchmal in englischer Sprache stellte, machte sie ihre Notizen in Deutsch, stichwortartig, mit Kürzeln, und mitunter gab sie dem in der Probe

Video material

Heute

- 1) warmen mit e capozza
- 2) auch schön, geht auch e Kopf ziehen
- 3) kommt dann auf wo e Pendel
Statistisch
- 4) muß mit sein e Atti
- 5) hinhin e Herz schneiden
- 6) hinhin gold sack flex
- 7) probieren Hand ziehen
- 8) Ende? mit oder Ende Tierchen
- 9) probieren mal Knie
- 10) auch probieren mal Kopf schlagen
- 11) für Solala fangziehen + ziehen
- 12) Pyramide beschreiben Do nan
unbeweg + schneller
- 13) Wunschhe Fußsatz
unsauber um OHS passe
rechts
+ p → de bouzre

NOVEMBER '95

(48)

Selbstironie

Nazary Schlitzaugen

Fremde große Augen

NY Güter gehen,
in einer Kasse und Nazary
Wannan

Aida + Julie versuchen Eddie
anzumachen. Ihn für sie zu
interessieren.

Richa fand Walter und lost
Frauen Kehlhorn fest.

Ray hat + Peter. (mit Hand will
Sie küssen, wagt sich Hut fäert.
Sie hat ihn auf, setzt den Hut
ihm auf Kopf usw.

Helena malt Gesicht um Titte

Gesehenen Namen. Mit anderen Worten: Es waren ihre persönlichen Notizen, und so waren sie auch verfasst. Sie gab sie niemandem zu lesen, sondern hütete sie wie einen Schatz während des Produktionsprozesses in ihrer Tasche. Danach verschwanden sie in ihrem Privatarchiv. Und selbst wenn irgendwann die Pina-Bausch-Foundation Zugang zu diesem Material gestatten würde, bestünde die schwierige Aufgabe darin, diese subjektiven Schreibweisen, die niemals intersubjektiv auf ihre Verständlichkeit überprüft wurden, sondern vermutlich ganz im Gegenteil, eher verschlüsselt sein sollten, zu dekodieren und zu verstehen. Dies könnte über einen Abgleich mit den Probenvideomitschnitten geschehen, wobei aber nicht alles in den Proben auf Video aufgenommen wurde. Oder aber durch die Aufzeichnungen der an den Proben beteiligten Assistent*innen und Tänzer*innen.

Da sich der Probenzeitraum über mehrere Probenphasen erstreckte und es lange ungewiss blieb, was Pina Bausch von dem Gezeigten nochmals sehen und gegebenenfalls in dem Stück verwenden wollte, nutzten die Tänzer*innen zur eigenen Erinnerung Probenhefte und machten sich während des Probenprozesses Notizen. Sie schrieben manchmal in Deutsch oder in Englisch, mitunter auch in ihrer Herkunftssprache, das heißt beispielsweise in Spanisch, Französisch, Italienisch, Japanisch oder Koreanisch. Schaut man die Probenbücher von Tänzer*innen an, wird die Problematik der Weitergabe einer Choreografie durch Einzelne deutlich. Sie besteht in dem unauflösbaren Paradox von Identität und Differenz zwischen Stück und Schrift: Offensichtlich ging niemand von den Tänzer*innen systematisch vor, weil dies – anders als in einem wissenschaftlichen Forschungsprozess – für den künstlerischen Recherche- und Probenprozess und für die Stückentwicklung irrelevant war und ist. Deshalb ist das Notierte nicht nur unterschiedlich vollständig und sprachlich different, sondern es dokumentiert auch, dass die Tänzer*innen die ‚Fragen‘ unterschiedlich verstanden und gedeutet, ihnen einen für sie subjektiv wichtigen und richtigen Sinn beigemessen und dies dann gegebenenfalls in für sie passende Worte ihrer Sprache oder auch in Skizzen, Zeichnungen, Verse oder Gedichte übersetzt haben. Hinzu kommt, dass zum einen manche Tänzer*innen ihre Probenbücher nicht aufgehoben haben, diese also verschollen sind. Zum anderen sind manche Tänzer*innen, die bei der Entwicklung der Stücke mitgewirkt haben, seit Jahrzehnten nicht mehr Mitglied in der Compagnie, ihr Material ist also, falls überhaupt vorhanden, schwer zugänglich.

Weil die Tänzer*innen die Übersetzung des Gezeigten in die Schrift individuell unterschiedlich vornahmen, sind diese Probenhefte eine interessante aber komplizierte Quelle für die Rekonstruk-

tion des Probenprozesses: Einige schrieben alle Fragen und Antworten auf und auch das, was andere gezeigt hatten und was ihnen gefallen hat, manche nur die Fragen, die ihnen wichtig erschienen oder was sie als ›Antwort‹ interessant fanden, manche nur das, was sie selbst gezeigt hatten – mitunter mit der Frage, mitunter ohne – oder wo sie bei den Ideen anderer Tänzer*innen beteiligt worden waren. Diese Aufzeichnungen dienten zusammen mit den Videos mitunter als Gedächtnisstütze und als Hilfe, wenn es zu Wiederholungen kam, nämlich dann, wenn Pina Bausch sich entschieden hatte und den Tänzer*innen mitteilte, was sie von dem Gezeigten nochmals sehen wollte. Denn: »Von zehn Dingen, die alle machen, interessieren mich schließlich vielleicht nur zwei«¹⁶, sagte sie und betonte bereits Anfang der 1980er Jahre, dass sie mitunter »eine kleine Geste, eine Nebenbemerkung mehr interessiert als die große Nummer«¹⁷. Zudem war es entscheidend, dass das Gezeigte für sie gefühlt zu dem gehörte, was sie suchte, aber mit Worten nicht beschreiben konnte: »Nur bei einem kleinen Teil habe ich das Gefühl, das gehört zu dem, was ich suche. Plötzlich finde ich das Puzzle zusammen für das Bild, das es eigentlich schon gibt, das ich aber noch nicht kenne.«¹⁸

Nachdem Pina Bausch von dem Gezeigten etwas ausgewählt hatte – und nur sie traf diese Auswahl, in der Regel erst nach vielen Probenwochen und Monaten, allein, ohne Rücksprache mit ihren Assistent*innen, anderen Mitarbeiter*innen oder den Tänzer*innen. Diese bekamen eine Liste von ›theatralen‹ Szenen, die sie wieder rekonstruieren und nochmals zeigen sollten. Nun wurden die Videos und Aufzeichnungen herangezogen, um das einst Gezeigte wieder herzustellen.

Unabhängig davon begann, vor allem seit den Stücken der 1990er Jahre, die mehr Solotänze hatten, die Arbeit der Tänzer*innen an ihren Tanz-Soli: Einzelnen besprachen sie mit der Choreografin, was sie auf ›Bewegungsfragen‹ hin entwickelt und auf Video aufgenommen hatten. Mitunter schlug sie Veränderungen vor, die dann auch umgesetzt werden mussten, in der Regel wurde etwas gestrichen oder gekürzt. Nur selten landete in dem Solotanz eine Bewegung, die Pina Bausch lieber nicht wollte. Stephan Brinkmann erinnert sich: »Sie hat einmal gesagt, ich solle die Bewegung, die ich für das Solo entwickelt hatte, lieber nicht nehmen. Ich habe es dann trotzdem getan, sie ist dann auch in dem Tanz geblieben, aber das war eine echte Ausnahme. Normalerweise habe ich die Bewegung herausgenommen, wenn sie gesagt hat: ›Lieber nicht. Das wurde nicht diskutiert.«¹⁹

Die Tänzer*innen probten an ihren Tänzen in der Lichtburg, in ihren ›Ecken‹ oder auch mitunter hinter einem Spiegel versteckt, in einem vertrauten Rahmen, getragen von Hoffnung und Angst, ob das eigene Solo einen Platz in dem Stück finden würde. Erst sehr spät kam die Musik hinzu, die den Tanz nochmals veränderte. Pina

Es gab nun schon kleine Abläufe, von Momenten, Tänzen oder Szenen, die jeweils nur mit einem Stichwort bezeichnet waren. Das war fast wie eine Geheimsprache, die jeder von uns verstand oder zu verstehen lernte, denn es lagen ja nun schon Wochen des immer wieder Versuchens hinter uns, Versuche, eines mit dem anderen zu verbinden, Übergänge auszuprobieren, scheinbar gefundene Lösungen zu verwerfen und das genaue Gegenteil zu versuchen, Dinge parallel verlaufen zu lassen, ohne dass das eine das andere schwächen oder gar auslöschen durfte ... und alles hatte sich inzwischen auf knappe Begriffe reduziert ... oft bedeutete ein Stichwort eine bereits probierte Sequenz oder sogar eben eine Abfolge von Sequenzen.

Stichworte, in sorgfältiger, fast gemalter Schrift mit dem Bleistift langsam auf den oberen Rand eines senkrechten DIN A4 Blattes geschrieben. Diese Blätter heftete sie dann mit horizontal geklemmten Büroklammern an der linken Seite zusammen, sodass man nur den obersten, knapp beschriebenen Rand sah; darunter folgte dann der beschriebene Rand des nächsten Blattes ... und so baute sie Zusammenhänge auf, zunächst als gedachte und zwar durchaus lange nachmittags (zwischen den Proben) und nachts (nach den Proben) durchdachte Versuche. Die DIN A4 Blätter ließen sich Dank der Büroklammern leicht wieder trennen und dann wieder zu neuen Gedankengängen verbinden und auf den Tisch legen.

185

Bausch erläutert: »Die Tänze entstehen zunächst ohne Musik. Dann kommt die Musik, sie soll wie ein Partner sein und der Tänzer wie ein Instrument mehr in der Musik. Aus diesem Zusammenspiel von Tanz und Musik entsteht ein ganz neuer Blick und ein ganz neues Hören.«²⁰

Matthias Burkert, seit 1979 musikalischer Mitarbeiter, und Andreas Eisenschneider, musikalischer Mitarbeiter seit 1990 (→ COMPAGNIE) wohnten den Proben bei, beobachteten diskret, was die Tänzer*innen machten und fingen schon einmal an, Musiken auszusuchen, von denen sie eine kleine Auswahl der Choreografin, aber nur auf Anfrage, vorschlugen.

Was von dem Gezeigten ausgewählt wurde, stellte Pina Bausch in einen choreografischen Kontext, den sie erst allmählich durch viele Versuche und Veränderungen entwickelte. Sie selbst sagte zu dem montageähnlichen Vorgehen dabei: Es »[...] ist dann letztlich die Komposition. Was man tut mit den Dingen. Es ist ja erst einmal nichts. Es sind nur Antworten: Sätze, kleine Dinge, die jemand vormacht. Alles ist erst einmal separat. Irgendwann kommt dann der Zeitpunkt, wo ich etwas, von dem ich denke, dass es richtig war, in Verbindung mit etwas anderem bringe. Dies mit dem, das mit etwas anderem, eine Sache mit verschiedenen anderen. Wenn ich dann etwas gefunden habe, das stimmt, habe ich schon ein etwas größeres Ding. Dann gehe ich wieder ganz woanders hin. Es beginnt ganz klein und wird allmählich größer.«²² Ihre Stücke, betonte sie, entwickeln sich nicht linear, von einem Anfang bis zu einem Ende. »Vielmehr wüchsen sie, um einen gewissen Kern herum, von innen nach außen.«²³ Erst über ein szenisches Neben- und Miteinander und eine rhythmische Dramaturgie gewannen die Einzelteile an Bedeutung und es entstand das ›Stück‹.

186

So wurde beispielsweise in dem Stück *1980 – Ein Stück von Pina Bausch*²⁴ (UA 1980) aus einer individuellen Bewegungsphrase ein Gruppentanz und aus einer Pausenaktion während der Proben, dem Essen einer Suppe, eine zentrale Szene. Das Verändern, Vergrößern, Verfremden, Vervielfältigen, Multiplizieren, Überlagern und Verschieben des Gezeigten sowie die collagenhafte und montagehafte Komposition der Choreografien, die vor allem die frühen Stücke kennzeichnete, entwickelte Pina Bausch nicht in einem dialogischen Prozess mit den Tänzer*innen, sondern allein, im ständigen Probieren, Ändern, Umstellen, mitunter bis zum Premierentag und auch noch danach. So ist es irreführend, anzunehmen, die Tänzer*innen hätten zusammen mit Pina Bausch die Choreografien entwickelt. Die Choreografie war allein ihr Werk, die Tänzer*innen kannten in der Regel das Stück nicht aus der Zuschauer*innensicht, sondern nur aus der Bühnenperspektive, da sie es nur hinter oder auf der Bühne wahrnahmen und sich vor allem auf ihre Parts und Einsätze konzentrierten. Dies änderte sich erst, wenn Tänzer*innen als Assistent*innen bei Wiederaufnahmen die Probenprozesse leiteten.

Research-Reisen – Künstlerische Forschung

Bei den insgesamt fünfzehn internationalen Koproduktionen, die 1986 mit *Viktor* begannen und bis zum letzten Stück 2009 »...*como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*« (*Wie das Moos auf dem Stein*) reichten²⁵, realisierte die Compagnie etwas, für das es damals noch keinen Begriff und noch keinen Diskurs gab, das aber mittlerweile als Schlagwort ideologisch aufgeladen und politisch umkämpft ist: Künstlerische Forschung. Darunter versteht man heute gemeinhin eine zeitgenössische Wissenschaftstheorie, die künstlerische Arbeitsweisen nicht nur als auf Wahrnehmung abzielende Verfahren versteht. Wie die Wissenschaften auch werden diese als diskursive, erkenntniserzeugende Praktiken angesehen. Mit dem Paradigma der künstlerischen Forschung werden damit die seit mehr als 200 Jahren etablierten Gegensätze zwischen Kunst und Wissenschaft in Frage gestellt. Künstlerische Forschungsansätze suchen nach Gemeinsamkeiten zwischen Kunst und Wissenschaft, beispielsweise im Hinblick auf Erkenntnisgewinn und Wissensproduktion.²⁶

Wie Alltagserfahrung als Wissen fruchtbar gemacht werden und in eine Choreografie ästhetisch übersetzt und dies selbst als ein ästhetisch erfahrbares Wissen aufgeführt werden kann, hat Pina Bausch nicht nur über ihre Arbeitsweise des Fragens demonstriert. Ihr alltagsethnologischer Blick wurde mit den internationalen Koproduktionen erweitert, indem sie ihre Fragen in den Kontext von kultureller Differenz erfahrung stellte: Die Compagnie fuhr – in der Regel für knapp drei Wochen – in die koproduzierenden Städte und Länder; nach Rom, Palermo, Madrid, Wien, Los Angeles, Hong Kong, Lissabon, Budapest, São Paulo, Istanbul, Seoul, Saitama, Neu Dehli, Mumbai, Kalkutta und Santiago de Chile. Zwar hatte die Truppe auf ihren ausgiebigen Gastspielreisen, durch die mitunter auch die späteren Koproduktionen initiiert wurden, schon vielfältige Erfahrungen mit den lokalen Kulturen sammeln können. Bei den Koproduktionen aber wird dies zum zentralen Bestandteil der Stückentwicklung: Die Tänzer*innen sammelten Eindrücke, manchmal im Umherschweifen und zufälligen Entdecken, manchmal bei Veranstaltungen, die zuvor für sie organisiert worden waren. Die musikalischen Mitarbeiter Matthias Burkert und Andreas Eisenschneider durchsuchten derweil Archive und stöberten in Plattenläden und Antiquariaten – auf der Suche nach ..., ja, nach allem, was sie vor Ort an Musik finden konnten. Einige Mitreisende, auch Pina Bausch selbst, hielten ihre Eindrücke in Fotos und Videos fest. Manche dieser Fotos tauchen in den Programmheften wieder auf.

Werden die Tänzer*innen die Antworten zum Thema *Sehnsucht* beispielsweise in Korea, Indien oder Brasilien anders szenisch oder tänzerisch umsetzen als in Lissabon oder Los Angeles? Werden

sie sich also von ihren Beobachtungen in Ländern, die die Gestensprache der Liebe öffentlich anders in Szene setzen, beeinflussen lassen? Wie setzen die Tänzer*innen die öffentlich sichtbaren geschlechtsspezifischen Gesten in den Proben um, wenn sie aufgrund ihrer eigenen kulturellen Hintergründe vielleicht auch aufgrund individueller und situativer Gestimmtheiten die Atmosphären in den koproduzierenden Orten anders erleben? Wird sich die kulturelle Vielfalt der ›Antworten‹ zum Thema *Angst* beispielsweise durch diese künstlerische Forschung vor Ort erweitern? Wird sich also aufgrund dieser verschiedenen Sichtweisen in den kulturellen Wahrnehmungen und Erfahrungen so etwas wie ein Archiv der Gefühle entwickeln? Ein Archiv, das über die situativen Wahrnehmungen und Erfahrungen hinausweist und eine »überhistorische Verwandtschaft«²⁷ erkennbar werden lässt? Darauf verweist Pina Bausch in ihrer Rede anlässlich der Verleihung des Kyoto-Preises 2007:

»Und manchmal bringen uns die Fragen, die wir haben, zu Erfahrungen, die viel älter sind und nicht nur von hier und von heute handeln. Es ist so, als bekämen wir dadurch ein Wissen zurück, das wir zwar immer schon haben, das uns aber gar nicht bewusst und gegenwärtig ist. Es erinnert uns an etwas, das uns allen gemeinsam ist.«²⁸

Wie eine Stückentwicklung in Zusammenhang mit den Research-Reisen aussah, soll an zwei Stücken, *Nur Du* (UA 1996) und *Wiesenland* (UA 2000) beispielhaft anschaulich werden:

188

DAS BEISPIEL *Nur Du*

Das Stück *Nur Du* entstand in Zusammenarbeit mit vier us-amerikanischen Universitäten: der University of California Los Angeles, der Arizona State University, der University of California Berkeley und der University of Texas in Austin sowie Darlene Neel Presentations, Rena Shagan Associates, Inc., The Music Centre Inc. Es wurde am 11. Mai 1996 in Wuppertal uraufgeführt.²⁹ Diesem Stück ging ein gemeinsamer Probenzeitraum voraus, der von Mitte Januar 1996 bis zur Premiere andauerte und insgesamt vier Arbeitsphasen umfasste. Die erste begann Mitte Januar mit Proben in Wuppertal, es folgte im Februar 1996 eine zweieinhalbwöchige Recherche-Reise in die USA mit einer Probenphase an der University of California Los Angeles (UCLA), gefolgt von Probenphasen in Wuppertal.

An dem Stück waren insgesamt 22 Tänzer*innen beteiligt, davon, wie in nahezu allen Stücken, zahlenmäßig gleichwertig die Verteilung der Geschlechter, in diesem Fall elf Männer und elf Frauen.³⁰ Während der Recherche-Reise besuchte die Compagnie das Magic Castle, die Universal Studios, Downtown L.A. bei Nacht, Zeltstädte der Obdachlosen, ein Konzert von Cassandra Wilson, einen Gottesdienst in einer afro-amerikanischen Gemeinde von L.A. Man unter-

nahm Whale Watching, führte ein Gespräch mit Paul Apodaca, einem Performer und Professor für Anthropologie und Indian American Studies an der Chapman University, dessen Familie aus der Navajo Reservation stammt, machte einen Trip in den Joshua-Tree-Nationalpark, besichtigte die Redwood-Wälder in der Nähe von L.A., erhielt Besuch von Peter Sellars auf dem Campus der UCLA, fuhr mit öffentlichen Bussen, ging in Jazz Kneipen, Striptease Clubs, Restaurants und Gay Bars, nahm an offenen Klassen in Rock and Roll und Swing teil, besuchte das Chinese Theatre und das Believe-it-or-not-Museum, besichtigte den Walk of Fame auf dem Hollywood Boulevard, Chinatown, West-Hollywood, den Santa Monica Boulevard und Venice Beach. »Wenn man die Fragen sieht, weiß man schon, wo es langgeht, was ich suche«³¹, erklärte Pina Bausch. Während der Probenphasen zu *Nur Du* stellte sie insgesamt 99 »Fragen«, die stichwortartig notiert wurden. In der ersten Probenphase in Wuppertal:

Vorsichtsmaßnahme · Kein Respekt · Form von Abhängigkeit · Kopfkuscheln · Überlebenskünstler · Misstrauen · Sich nicht unterkriegen lassen · Provisorisch · Provozieren · Verteidigen · Bluffen · Etwas Gemütliches · Versuch Versöhnung · Aber nicht klagen · Konservativ · Positiv · Sich das Recht nehmen · Reizen · Mutig · Von vorn beginnen · Entwaffnend · Sinne ansprechend · Sein Glück machen wollen · Unbedingt gut sein wollen · Erfinderisch sein · Schutzmaßnahmen · sechs Mal in Not · Signale · Mit Respekt · sechs Mal Strafe.

In der zweiten Probenphase in Los Angeles / Campus UCLA:

Gesten im Haus · Kleines ganz wichtig · Grund finden für etwas Unnötiges · Verdrängen · Engel · Buffalo · sechs Mal kleine Explosionen am Körper · Davor – dahinter · Noch nicht patentiert · Etwas mit Zensur · Etwas, was ihr geträumt habt · Try to do the best out of it · Eine Bewegung, die ihr gern eine Stunde machen würdet · Eine Bewegung mit Atem · Angst nicht schön genug zu sein · Etwas schönes entlarven · Etwas mit dem Ellbogen · So schön und so verzweifelt einsam · Ausgesperrt fühlen · Wohlig · Viel aushalten können · Etwas möglich machen · Pause im Raum · Etwas, was ihr sehr gut könnt · Sehr praktisch · Um geliebt zu werden · Superkitsch · Feindbild konstruieren · Ein Indianer kennt keinen Schmerz · Paul Apodaca · Es war so gut gemeint · Working hard · Etwas Wirkliches · Bewegung mit steifem Nacken · sechs Mal Momente von Genuss · Von etwas aufwachen · In schöner Einsamkeit verdammt · Rutschende Bewegung · Bewegung Kopf führt · Etwas kleines, worüber ihr euch Sorgen macht · Lebenslust · Symbol für Glück.

In der dritten Probenphase in Wuppertal:

Kleines Kunststück aus Freude · Ohne Vorurteil · Kopfmassage · Arbeitsbewegung · Viel ertragen können · Bewegung ziehen zu zweit · Wie frisches Wasser · Bewegung wiegen · Ein Körperteil richtig fühlen wollen · Auffangen · Unheimliche Bewegung · Zu einer Bewegung hinheben · Gut organisiert · Am besten überall zu Hause sein · Western · Sich strafen · Realität und Illusion · Erste Klasse/zweite Klasse · Two jobs at the same time · Kalifornische Sehnsucht · Mit Bewegung schreiben »Angel« · Mit Bewegung schreiben »Pretty« · Mit Bewegung schreiben »Mond« · Hollywoodschaukel · Tableaux · Trophäen · Friedenspfeife · Kreise / Zyklus.

An diesem Beispiel zeigt sich, dass die »Fragen« einerseits auf konkreten Beobachtungen beruhten, viele von ihnen einen Bezug zu dem Ort haben, mitunter in englischer Sprache gestellt wurden und dass es Bewegungsanregungen gab wie: mit Bewegung »Pretty«, »Angel« oder »Mond« schreiben. Andererseits finden sich »Fragen«,





7 Research-Reise
zu *Ten Chi*
Japan 2003

8 Research-Reise
zu *Wiesenland*
Ungarn 1999



192





9 Research-Reise
zu *Wiesenland*
Ungarn 1999

10 Research-Reise zu
Rough Cut

11 Research-Reise zu
»...como el mosquito en la
piedra, ay si, si, si...« (*Wie
das Moos auf dem Stein*)
Chile 2009

die so oder ähnlich auch bei Proben zu anderen Stücken gestellt wurden – in den USA in einem anderen situativen und kulturellen Kontext nach einer konkreten und damit einer anderen ›Antwort‹ verlangten. Deutlich wird an den ›Fragen‹ auch, dass diese nicht so gestellt waren, dass das Stück eine Art Revue des jeweiligen Landes sein sollte. Es ging nicht um eine in eine tanztheatrale Sprache übersetzte Darstellung der besuchten Kultur, die einige Kritiker*innen und Zuschauer*innen erwarteten und dann enttäuscht wurden (→ REZEPTION). Dazu waren die ›Fragen‹ zum einen viel zu assoziativ. Sie boten allein aufgrund ihrer Offenheit einen großen Spielraum für Antworten, der aufgrund der Subjektivitäten und situativen Befindlichkeiten der Tänzer*innen sowie durch die Nutzung von Requisiten und Materialien und schließlich durch Einzel- und Gruppenpräsentationen unüberschaubar groß wurde.

Sind die ›Fragen‹ in dem Stück noch zu erkennen? Sind diese Ausgangs- und damit Bezugspunkte zu dem koproduzierenden Land in den jeweiligen Szenen nachvollziehbar? Der Blick auf eine weitere Ko-Produktion geht diesen Fragen nach.

DAS BEISPIEL *Wiesenland*

194

Wiesenland ist in Zusammenarbeit mit dem Goethe Institut Budapest und dem Théâtre de la Ville in Paris entstanden. Das Stück wurde am 5. Mai 2000 in Wuppertal uraufgeführt.³² Der Probenzeitraum umfasste fünf Arbeitsphasen, die von August 1999 bis zur Premiere im Mai 2000 dauerten. Die erste Phase begann Mitte August mit einer Research-Reise nach Budapest, gefolgt im September, November, Dezember und Januar von jeweils ein- bis zweiwöchigen Proben in der Lichtburg in Wuppertal. Die Endproben fanden zwischen März und Mai 2000 statt. Unterbrochen wurde der Probenprozess von Aufführungen verschiedener Stücke, an denen die Tänzer*innen beteiligt waren: *Masurca Fogo* (UA 1998), *Arien* (UA 1979), *Kontakthof* (UA 1978), *O Dido* (UA 1999), *Nelken*. Zudem wurde in diesem Zeitraum *Kontakthof für Damen und Herren ab 65* (UA 2000) einstudiert. Diese Wiederaufnahmen, Aufführungen und Neueinstudierungen schaffen nicht nur immer wieder einen Abstand zum Probenprozess, sondern rahmen wesentlich auch die Materialgenerierung des neuen Stückes, mussten sich die Tänzer*innen doch jeweils mit dem Material der anderen Stücke wieder vertraut machen, es verleblichen. Auf diese Weise wurde auch bei den Tänzer*innen, vor allem der jüngeren Generation, der Bezug zu den früheren Stücken garantiert.

An *Wiesenland* beteiligt waren insgesamt 19 Tänzer*innen, acht Frauen und elf Männer.³³ Bei der Research-Reise, die vom 18. August bis 6. September 1999 in Budapest stattfand, besichtigte die Compagnie den Lehel-Platz und den 8. Bezirk in Budapest, sie besuch-

te Waisenhäuser, Diskotheken, Tanzhäuser (*Czárdás*), zahlreiche Bäder, Pferderennen sowie Straßenfeste mit Umzügen. Gemeinsam ging es zu einem Kirchenkonzert von Félix Lajkó und einem Open-Air-Konzert eines Zither-Ensembles sowie zu einer Tanzaufführung des Honvéd-Ensembles von Ferenc Novák im Trafó, einem Haus für zeitgenössische Kunst in Budapest, in dem die Compagnie auch probte. Sie unternahm eine mehrtägige Busfahrt nach Nyirbator, dem Wohnort des Roma-Musik-Ensembles Kék Láng, und bekam im Trafó Tanzunterricht in ungarischem Volkstanz bei Péter Ertl, dem späteren Direktor des National Dance Theater in Budapest.

Während der Proben stellte Pina Bausch insgesamt 96 ›Fragen‹, darunter mehrfach an verschiedenen Proben tagen das Stichwort »Budapest«. Es gab allgemeine ›Fragen‹ und, vor allem bei den Proben in Budapest, ›Fragen‹ mit Bezug zu dem während des Aufenthalts Erlebten sowie zu Assoziationen mit Ungarn wie: *Felix Lajkó · Czárdás · Sissi · Hinterhöfe · Bäder · unterwegs · ländlich · ungarische Nostalgie · Landschaft · Péter*. Es gab Begriffe, die in Bewegung übertragen werden sollten, wie *Igen* (dt. ja) und *Duna* (dt. Donau). Ein Stichwort war auch »Wiesenland«, das später zum Titel des Stücks wurde.

Stephan Brinkmann, von 1995 bis 2010 Mitglied des Tanztheaters Wuppertal und heute Professor für zeitgenössischen Tanz an der Folkwang Universität der Künste, war ein Tänzer der Erstbesetzung. Er hat seine ›Antworten‹ sorgfältig notiert und kann sie auf einzelne Szenen zurückführen: Auf das Stichwort *Trance*, das Pina Bausch bei den Proben in Budapest gegeben hatte, entwickelte er eine Idee, die in den ersten Teil des Stücks Eingang fand und die er mit Ruth Amarante und Michael Strecker umsetzte: Ruth Amarante liegt auf dem Rücken im Plié, die Fußsohlen an der rechten Bühnenwand. Während sie lächelnd zum Publikum blickt, kommen Stephan Brinkmann und Michael Strecker auf die Bühne und heben sie hoch, so dass ihre Beine sich durchstrecken, die Fußsohlen aber an der Wand bleiben, und legen sie wieder ab. Zu dem bei den Proben in Wuppertal im Januar gegebenen Stichwort *Etwas mit Kraft und Energie*: Er wirft Tüllkleider in die Höhe, Aida Vaineri steht dahinter und schaut juchzend zu. Auf die Frage *Was wünscht ihr euch, wie man mit euch umgeht?*, entsteht eine Szene, in der er seine Finger in den Haaren verschränkt. Und dann im zweiten Teil die »Pullover«-Szene, die Stephan Brinkmann mit Nayoung Kim durchführte: Nayoung Kim kommt langsam auf die Bühne. Stephan Brinkmann läuft ihr entgegen und zieht sich das Rückenteil seines schwarzen Pullovers über den Kopf, wobei die Arme in den Ärmeln des Pullovers steckenbleiben. Er geht in die Knie und legt das Rückenteil so auf den Boden, dass Nayoung Kim es betreten kann. Auf seinem Pullover stehend, legt sie sich über seine Schultern, und Stephan Brinkmann hebt sie hoch und geht von der Bühne ab. Die-

se Szene beruhte auf einer Idee, die er im Anschluss an eine der Anregungen entwickelt hatte, die Pina Bausch bei einer der letzten Proben gab. Es war das Gedicht, das sie folgendermaßen weitergegeben hatte:

»Ich trug dich auf meinem Rücken
Als du keine Füße hattest
Und du Undankbarer
Liebest dir Flügel wachsen
Du trugst mich auf deinem Rücken
Als ich keine Füße hatte
Um dir nicht ewig danken zu müssen
Ließ ich mir Flügel wachsen.«

Möglicherweise hat Pina Bausch dieses Gedicht umgeschrieben, vielleicht auch deshalb, weil ihr der Anfang zu eindeutig für die Bewegungsumsetzung erschien. Es heißt *Szóváltás/Wortwechsel* und stammt von dem ungarischen Dichter und Übersetzer Sándor Kányádi (1977). Franz Hodjak hatte es folgendermaßen ins Deutsche übersetzt:

»Ich trug dich huckepack
als du keine Füße hattest
und du Undankbarer
ließest dir Flügel wachsen
und trugst mich huckepack
als ich keine Füße hatte,
und der Dankbarkeit überdrüssig
ließ ich mir Flügel wachsen.«³⁴

196

An diesen Beispielen wird deutlich, wie suchend, offen und facettenreich der Arbeitsprozess der Stückentwicklung war – und auch, dass es unmöglich ist, aus den Szenen Rückschlüsse auf die »Fragen« zu ziehen. Denn selbst wenn man die Formulierung kennt, ist eine Zuordnung nur über die Auseinandersetzung und Rekonstruktion mit den Beteiligten möglich, die sich an die Fragen und auch die Antworten erinnern oder sie so notiert haben, dass diese Aufzeichnungen auch nach Jahren eine Gedächtnisstütze sein können. Dies aber haben nicht alle Tänzer*innen gemacht. Und die Assistent*innen haben vielleicht alle »Fragen« notiert, aber nicht alle Antworten.

Ist es denn überhaupt sinnvoll, die Beziehungen zwischen den »Fragen« und den Stückszenen zu erforschen? Ja, denn über diese Arbeitsschritte lässt sich eine kunst- und tanztheoretisch wichtige Frage verfolgen: Ob es für die Rezeption des Stückes wichtig ist, zu wissen, was Pina Bausch mit dem Stück aussagen wollte, was es für sie selbst bedeutete. Die Choreografin hat eine Antwort auf diese Frage immer abgelehnt. So erklärte sie dem Journalisten eines Jugendmagazins 1980: »Man sagt, es wäre alles so leicht, wir sollten doch

einfach nur fürs Publikum spielen. Aber das ist ja die Schwierigkeit, für welches Publikum? Das Publikum ist ja so verschieden. Jeder sieht anders, jeder hat andere Gedanken. Also, für wen spielt man?»³⁵

Aber das Publikum und die Kritik (→ REZEPTION) stellten ihr, den Tänzer*innen und sich selbst diese Fragen immer wieder aufs Neue. Die Zuschauer*innen möchten wissen, was die Choreografin mit dem Stück ›sagen‹ will, und sie wollen auch gern bei den Koproduktionen etwas von dem koproduzierenden Ort wiedererkennen. Interessanterweise, so zeigen unsere Publikumsbefragungen, sehen die Zuschauer*innen in der Szene auch mitunter das, was diese initiiert hatte, so beispielsweise die »Brunnen-Szene« in *Viktor*, bei der eine Tänzerin mir ausgebreiteten Armen über einer Stuhllehne hängt, ihr Mund von männlichen Tänzern mit Wasser aus einer Plastikflasche gefüllt wird und sie dieses Wasser Fontänen-artig wieder ausspuckt. Diese Szene haben manche Zuschauer*innen als Trevi-Brunnen gedeutet. Tatsächlich war das Stichwort *Trevi-Brunnen* auch der Anreger für diese Szene. Grundsätzlich aber sind die Bezüge zwischen einzelnen ›Fragen‹ und den Szenen im Stück nicht herstellbar. Zwar lässt sich aus der Summe der ›Fragen‹ für ein einzelnes Stück bereits ein Stimmungsbild ablesen und eine bestimmte Farbe erahnen, die das Stück haben wird. Aber die mehrschrittigen Übersetzungen von Frage, Antwort und Szene im Stück sind gerade deshalb produktiv, weil es in der ästhetischen Suche keine Eindeutigkeiten gibt, eine identische Übersetzung von Sprache in Bewegung oder in eine Szene also scheitert und scheitern muss und genau aus diesem Scheitern ihre ästhetische Produktivität gewinnt.

Künstlerische Praktiken des Ver(un)sicherns

Eine der zentralen Aspekte der Stückentwicklung bei Pina Bausch war es, während der Proben eine Balance zwischen Sicherheit und Vertrauen einerseits und Praktiken des Verunsicherns und der Risikobereitschaft, etwas zu zeigen, andererseits zu finden. Mit diesem Balanceakt unterscheidet sie einen künstlerischen Arbeitsprozess von jener Haltung der modernen Gesellschaft, die angetreten ist, den Menschen mehr Sicherheit zu bieten und dies im Grundgesetz, in dem gesetzlich verankerten Schutz der Achtung der Menschenrechte, in Sozialversicherung, Arbeitslosenversicherung oder Rentenversicherung, in Sicherheitsvorschriften im Straßen- und Flugverkehr, in Sicherheitsvorkehrungen in staatlichen Einrichtungen oder in der Gesetzgebung im Arbeitsschutz verankert hat. Konsequenterweise wird deshalb Unsicherheit in gesellschaftlichen Kontexten als etwas Bedrohliches, Irritierendes, die Grundfesten einer Gesellschaft oder eines Individuums Erschütterndes und als Übergang, als Irritation, als Ausnahmezustand diskutiert.

12 Research-Reise
zu *Bamboo Blues*
Indien 2006

198





Dabei sind vor allem zwei Positionen anzutreffen: Die eine, die eine zunehmende Unsicherheit konstatiert und dies mit Besorgnis oder Argwohn beobachtet und kritisch kommentiert. Ihr Argument ist: In Zeiten von Endtraditionalisierung gehen soziale Sicherheiten verloren, zunehmende Mobilität und Flexibilisierung sowie die Beschleunigung der Kommunikation durch digitale Medien forcieren diesen Prozess. Ein Verlust an Routinen und damit eine dauerhafte Krisenhaftigkeit des Sozialen ist die Folge. Soziale Sicherheit, staatliche Vorsorge, Sesshaftigkeit, soziales Eingebundensein und gegenseitige Verpflichtungen verschwinden zugunsten von Unverbindlichkeiten, Bindungsverlusten, nomadischen Lebensweisen und sozialer Desintegration. Eine zunehmende Verunsicherung des Einzelnen, aber auch gesellschaftlicher und staatlicher Institutionen ist die Folge. In dieser zeitdiagnostischen Lesart hat der Diskurs um Unsicherheit einen Kerngedanken, und dieser lautet: Wir leben in Krisenzeiten. Krisendiagnosen sind allgegenwärtig. Die Liste konstatiertes Krisenszenarien reicht von der Finanz- und Schuldenkrise über die Staats- und Legitimationskrise bis hin zur Krise des Politischen, der Öffentlichkeit und des Bildungssystems, der Kunst und Kultur. Im europäischen Raum erfahren globale Krisendeutungen nochmals eine Zuspitzung. Unter dem Label »Euro(pa)krise« werden Unsicherheiten allerorts konstatiert: in der globalisierten Wirtschaft der Verlust bisheriger Sicherheiten von Arbeitnehmer*innen, in der Politik der Verlust des europäischen Zusammenhalts und die sich im Gefolge einer weltweiten Finanzkrise abzeichnenden Renationalisierungen, im Alltag soziale Verwerfungen, irreversible soziale Asymmetrien und verschärfte In- und Exklusion. All das schafft soziale, kulturelle, ökonomische, generationspezifische und ethnisch differenzierte Unsicherheiten.

Anders als diese zeitdiagnostische Position argumentiert eine gesellschaftstheoretische Sicht, die eine Krise und damit Unsicherheit als Grundbestandteil einer jeden Gesellschaft ausmacht. Diese Position versteht Unsicherheit nicht als eine Irritation oder einen Ausnahmestand gesellschaftlichen Wandels. Im Unterschied zu zeitdiagnostischen Positionen geht es dieser gesellschaftstheoretischen Position nicht um die Beschreibung von Tendenzen oder einseitigen Entwicklungen, sondern um die Grundstruktur des gesellschaftlichen Gefüges. Insofern fragt sie nach der Potenzialität der Verunsicherung, die auch als Bedingung der Möglichkeit angesehen werden kann, Routinen aufzubrechen und Wege ins Offene zu suchen. Anders als zeitdiagnostische Modelle gehen gesellschaftstheoretische Ansätze also von einer Dauerpräsenz des (Un-)Sicherheitstopos in der Moderne aus. Dies hat mehrere Konsequenzen: Zum einen erschüttern durch Krisen erzeugte Unsicherheiten potenziell die An-

nahme, dass Bestehendes sicher ist und dass die damit verbundenen »verkrusteten« gesellschaftlichen Strukturen alternativlos seien. Demnach erschließen fortgesetzte Unsicherheiten auch Kritikoptionen. Aber: Die Möglichkeit einer offenen Zukunft geht mit der Gewissheit der andauernden Unsicherheit einher.

Ähnlich wie diese gesellschaftstheoretischen Ansätze versteht auch die Kunstwissenschaft den Unsicherheitstopos. Sie sieht zum einen in der Kunst der Moderne die Aufgabe, Sicherheiten und Wahrnehmungsgewohnheiten zu befragen, diese zu unterlaufen, zu irritieren, zu kritisieren, zu hinterfragen und zu reflektieren. Das heißt: Sicherheiten, im ästhetischen Diskurs vor allem verstanden als Routinen der Wahrnehmung, sollen in eine Krise gebracht werden. Unsicherheit hat damit in der Kunst vor allem eine Potenzialität, sie ist der Weg ins Offene, ins Kommende.

Insbesondere der Tanz lässt sich als ein Phänomen der Verunsicherung schlechthin begreifen. Hierzu haben sich in der tanzwissenschaftlichen Forschung – zugespitzt formuliert – vor allem drei Positionen herausgebildet. Die einen sehen Tanz als das Flüchtige, das sich der Sprache und der Schrift und damit jeder Form der Rationalisierung und Kategorisierung entzieht.³⁶ Er ist damit der letzte Zauber in einer entzauberten Welt. Für die anderen ist Tanz das die Ordnung der Choreografie Unterlaufende, der produktive Widerstand gegen Choreografie als Vor-Schrift, als Gesetz.³⁷ Für die Dritten wiederum ist das Tanzen eine besondere Bewegungserfahrung, die, anders als der Sport, nicht Bewegung zum Zweck, sondern »reine Mittelbarkeit«³⁸ ist und somit eine Verunsicherung der inkorporierten Muster sozialer Erfahrung darstellen kann. Entsprechend hat die jüngere Theater-, Tanz- und Performanceforschung die Potenzialität des Tanzes daraufhin befragt, Wahrnehmungsgewohnheiten in eine Krise zu stürzen. Wo und wie zeigen sich in den künstlerischen Werken diese produktiven Brüche, Grenzzlinien, Überschreitungen? Diese Frage wurde bislang vor allem über tanzwissenschaftliche Aufführungs- und Inszenierungsanalysen verfolgt. Wenig ist aber bislang diskutiert worden, wie Unsicherheit die künstlerischen Praktiken des Produzierens selbst prägt, wie sie dort erzeugt wird, welche Relevanz und Produktivität das Verunsichern im künstlerischen Prozess für die Beteiligten und für die Stückentwicklung und ihre ästhetischen Setzungen hat.

Die Frage des Ver(un)sicherns stellt sich insbesondere für den Arbeitsprozess von Pina Bausch mit dem Tanztheater Wuppertal. Der lange Zeitraum des gemeinsamen Arbeitens mit der Compagnie brachte spezifische Routinen hervor, die Sicherheit gaben: die Beständigkeit, mit der die Tänzer*innen über Jahre ihre Rollen tanzten, spezifische Charaktere hervorbrachten und in ihren Solotänzen eine spezifische Bewegungssprache entwickelten, der lange

Zeitraum von vielen Jahren, zu Teilen Jahrzehnten, in denen die Compagniemitglieder zusammen arbeiteten, miteinander reisten, aufeinander angewiesen waren und eine gute Balance zwischen Nähe und Distanz zueinander finden mussten. Darüber entwickelte sich eine spezifische kollektive Identität der ›Bausch-Truppe‹ und ein Wertekanon, der trotz personeller Veränderungen die Arbeit und das Aufeinander-Verwiesensein fundierte (→ COMPAGNIE). Auch dass Pina Bausch sehr selten ihren Tänzer*innen eine Kündigung ansprach, schuf Sicherheit. Und schließlich generierte das Vertrauen in das Prinzip der generationsspezifischen Weitergabe Sicherheit: Bislang (2019) konnten die meisten Tänzer*innen ihre selbst entwickelten Rollen an andere Tänzer*innen weitergeben und hatten es damit selbst in der Hand, dass die Rolle gut übersetzt wurde.

Während der Proben schauten alle Beteiligten zu, aber nur sehr selten war jemand dabei, der nicht zur Compagnie gehörte. Das heißt, es gab ein Gefühl von kollektiver Sicherheit, das über Jahre wachsen konnte. Die vertraute räumliche Umgebung während der Proben in der Lichtburg, wo jede und jeder einen ›Stamplatz‹ hatte, verstärkte dieses Sicherheitsgefühl. Dieser Ort wurde zusätzlich dadurch geschützt, dass nahezu kein Außenstehender den Proben beiwohnen durfte. Offene Proben, die noch samstags in der ersten Spielzeit 1973/74 auf dem Programm standen und im alten Ballettsaal des Wuppertaler Opernhauses stattfanden, wurden alsbald wieder abgeschafft. In diesem geschützten Rahmen spielte die Compagnie in den Proben mit Praktiken des Verunsicherns, zu denen die ›Fragen‹ der Choreografin gehörten, aber ebenso die ›Antworten‹ der Tänzer*innen, waren diese doch immer eine Herausforderung, die eigenen routinierten Muster (der zugeschriebenen ›Charakterrolle‹ oder des eigenen Bewegungsrepertoires) zu überschreiten und die Grenzen eines sicheren ›Auftritts‹ auszuloten. Da manche ›Fragen‹ im Laufe der Probenzeit mehrfach und immer wieder gestellt wurden, waren die Tänzer*innen herausgefordert, die Frage auf die jeweils neue Situation zu beziehen. Was bedeutet beispielsweise *Vertrauen erwerben* für die Tänzer*innen im November 1996 in Hongkong, wo die Frage während der Research-Reise bei den Proben zu dem Stück *Der Fensterputzer* gestellt wurde im Unterschied zu Oktober 1997 in Wuppertal, wo diese Frage erneut bei den Proben zu *Masurca Fogo*, dieses Mal nach der Research-Reise nach Lissabon aufkam?

Pina Bausch verstand das erneute Fragen nicht als Wiederholung der immer selben Frage, sondern als eine Verschiebung, ja, als eine Übersetzung in einen anderen Kontext, weil dieser und auch die Wahrnehmung der Tänzer*innen sich ja änderte und sie zu anderen Antworten aufforderte. Zum Teil knüpften die Tänzer*innen an ihre früheren Antworten an, zum Teil zeigten sie etwas ganz anderes. All dies verunsicherte und konnte auch entnerven, wie

einige Tänzer*innen in den Interviews berichten, aber es provozierte zugleich kreatives Handeln: Was kann und will ich zeigen? Schon wieder diese Frage? Was kann ich heute dazu entwickeln? Den anderen fällt immer etwas Neues ein, warum mir nicht? Verunsicherung gab es auch dahingehend, dass über viele Monate unklar war, welche »Antworten« die Choreografin auswählt und welche Szene in das Stück Eingang findet und wer ein Solo tanzen darf. Selbst nachdem die Tänzer*innen aufgefordert waren, das, was sie vor einiger Zeit gezeigt hatten, zu rekonstruieren und daran weiter zu arbeiten, konnten sie nicht sicher sein, dass diese Szene tatsächlich ausgewählt wurde.

Für diejenigen, die in einem Stück mit einem Tanz-Solo vertreten waren, gab es zudem zentrale Momente der Verunsicherung. Sie hatten ihr Solo ohne Musik oder mitunter mit selbst gewählter Musik entwickelt; erst sehr spät wurde von der Choreografin aber die Musik bestimmt, die für sie in das Stück und zu dem Solo passte. Es war ihre Autor*innenschaft. Die Qualität dieser Musik veränderte das Solo nochmals, und die Tänzer*innen waren aufgefordert, sich damit auseinanderzusetzen. So erinnert sich Dominique Mercy daran, dass er die Musik für sein Solo im Stück *Ten Chi* (UA 2004), die Pina Bausch bei den ersten Versuchen ausprobiert und dann auch ausgewählt hatte, zunächst gar nicht mochte. Er fand sie zu stark, war verunsichert und reagierte verärgert, und erst mit der Zeit fand er sie schön und seinen Tanz tragend.³⁹

Auch mit dem Bühnenbild (→ STÜCKE) wurden die Tänzer*innen erst bei den Hauptproben konfrontiert. Dies lag daran, dass Pina Bausch die Entscheidung über die Bühnenbilder erst sehr spät traf und die Werkstätten diese sehr kurzfristig herstellen mussten. Dies führte aber auch dazu, dass die Tänzer*innen situativ mit dem Bühnenbild umgehen mussten, sie konnten sich nicht darauf vorbereiten, zumal das Bühnenbild als ein Aktionsraum konzipiert war, der durch seine Materialien in vielen Stücken immer wieder eine neue Herausforderung darstellte. In *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* beispielsweise tanzen die Tänzer*innen auf Torf, in *Nelken* durch ein Feld von Stoffblumen, in *1980* über einen Rasen, in *Palermo Palermo* (UA 1989) auf Steinen, in *Ten Chi* im Wasser, in »*como el mosquito en la piedra, ay si, si, si*« springen sie über die Spalten, die sich auf dem Bühnenboden auf tun. Die Kostüme sind entsprechend voller Erde, nass und schwer durch das Wasser, die Materialien gestalten die Bewegung mit, sind widerständig und fordern die Tänzer*innen immer neu in jeder Aufführung. Das Bühnenbild leistet damit einen wesentlichen Beitrag dazu, dass der einmalige, unwiederholbare Charakter einer jeden Aufführung und ihrer räumliche und zeitliche Situiertheit in den Fokus rückt. Es ist, so die Auffassung Pina Bauschs lange vor dem sogenannten *performative turn*, die Aufführung, die das Stück macht.

Die Frage »Wie ist die Beschaffenheit des Torfs? Ist er nass, trocken, hart, matschig, körnig?«, ist bei den seit vierzig Jahren weltweit stattfindenden Aufführungen von *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* wichtig und trägt immer wieder zur Verunsicherung bei. Eine Antwort darauf bekommen die Tänzer*innen erst, wenn sie ihn auf der Bühne unter ihren Füßen spüren. Ähnlich ist es bei *Palermo Palermo*, da die Steine der gefallenen Mauer sich unterschiedlich über die Bühne verteilen und die Tänzer*innen auf ihnen laufen und tanzen müssen.

Während also eine individuelle Verunsicherung im Probenprozess darin bestand, lange nicht zu wissen, was die Choreografin von dem Gezeigten nochmals sehen, dann vielleicht für das Stück auswählen und wann sie dies endgültig fixieren wird, also die eigene Position der Tänzer*innen in dem Stück über einen sehr langen Zeitraum nicht sicher war, bestand ein ästhetisches Prinzip des Verunsicherns darin, die Tänzer*innen von Routinen abzuhalten, zu erreichen, dass sie ‚frisch‘ blieben und nicht in routinierte Muster verfielen, dass sie nicht reproduzierten oder repräsentierten. Selbst nach der Premiere war das Stück nicht fertig:

204 »Manchmal ist mir bewusst, dass es bis zur Premiere gar nicht machbar ist. Aber ich weiß, dass ich nicht nachlassen werde, es so lange zu verändern, bis es stimmt. Ansonsten könnte ich mich gar nicht auf solch ein Abenteuer mit mir selber einlassen. An manche Dinge rühre ich nach der Premiere nicht mehr, weil sie einfach so gewachsen sind. Bei anderen Stellen weiß ich aber, dass ich etwas machen muss. Das probiere ich dann in den folgenden Vorstellungen aus, weil man es ja immer nur im gesamten Zusammenhang beurteilen kann.«⁴⁰

Der Arbeitsprozess war insofern tatsächlich durchweg ein ständig verunsichernder Work in Progress. Durch die Konfrontation mit neuen Situationen (Bühne, Materialien, Umstellung der Choreografie) waren alle Beteiligten gezwungen, situativ und performativ zu agieren. Für die Tänzer*innen bedeutete es, dass sie ihre ‚Teile‘ nicht einfach einstudieren und darstellen konnten, sondern sie in der jeweiligen Situation wieder neu herstellen mussten.

Der Arbeitsprozess des Tanztheaters Wuppertal unter Pina Bausch zeigt, wie Praktiken des Verunsicherns den künstlerischen Produktionsprozess prägen. Selbst wenn im Laufe der Jahre das Fragen-Stellen und der zeitliche Ablauf einer jeden Stückentwicklung sich als eine routinierte Arbeitsweise etabliert hatte, änderte dies nichts an der öffnenden und produktiven Kraft der situativen Praktiken des Ver(un)sicherns. Pina Bauschs Arbeitsweisen korrespondierten mit einem performativen Verständnis von Tanz und Choreografie: Die einzelnen Szenen sollten nicht gespielt, dargestellt und vorgeführt, sondern gemacht, hergestellt und hervorgebracht werden. Vielleicht kommt in der Arbeitsweise des Tanztheaters

Wuppertal der Gedanke zum Tragen, dass Un-Sicherheit kein essenzieller Begriff ist und nicht als ein Zustand beschrieben werden kann, sondern eher als eine beständige Praktik des Ver(un)sicherns, die das Subjekt herausfordert, sich neu und anders zu zeigen. Die Produktionspraktiken des Tanztheaters Wuppertal geben schließlich auch zu einer grundsätzlichen Überlegung Anlass: dass in dem Verunsichern immer auch das Versichern steckt und das Versichern von der Grenze her zu denken ist, von der Annahme, dass das Sicher-Werden und Versichert-Sein immer nur über performative Praktiken des Verunsicherns zu haben ist.

Stückentwicklung als Übersetzung

Die Stückentwicklung des Tanztheaters Wuppertal unter der Leitung von Pina Bausch war ein permanenter und vielschichtiger Übersetzungsprozess: Zwischen situativer, alltäglicher, kultureller Erfahrung in Tanz und Choreografie, zwischen Sprache und Bewegung, Bewegung und Schrift, zwischen verschiedenen Sprachen und Kulturen sowie zwischen unterschiedlichen Medien und Materialien. Pina Bausch entwickelte mit dem Tanztheater Wuppertal eine künstlerische Arbeitsweise, deren Praktiken – das Fragen-Stellen, das Probieren, das Recherchieren vor Ort – von Choreograf*innen und Regisseur*innen weltweit übernommen wurden und hierbei wiederum selbst viele Facetten von Übersetzungen erhielten. Diese Arbeitsweise war eine erste ästhetische Setzung. Sie zog eine zweite für die damalige Zeit ebenfalls radikale ästhetische Setzung nach sich: die Einführung des kompositorischen Verfahrens der Montage in die Choreografie, die aus den Filmen vor allem des russischen Konstruktivismus und dem Theater Bertolt Brechts bekannt war, zu diesem Zeitpunkt im Tanz in anderer Weise beispielsweise auch Merce Cunningham ausprobiert hatte. Es ist ein Verfahren, das nicht nur mit einer an linearen Erzählstrukturen gebundenen Dramaturgie brach und das Fragmentarische in die Tanzdramaturgie einführte, den Bühnenraum dezentralisierte und anstelle der Zentralperspektive mehrere Zentren definierte, Unterschiede nebeneinander stehen lassen und miteinander vereinbaren konnte und die Subjektivität einzelner Tänzer*innen und die Kollektivität des Ensembles in ein ausgewogenes Verhältnis brachte.

Die Arbeitsweise der Stückentwicklung war prozessorientiert und thematisch ungebunden, sie war an den Compagniemitgliedern und ihren subjektiven, alltäglichen Wahrnehmungen und Erfahrungen und ihrem spezifischen Können ausgerichtet. »Ich muss doch immer auch an meine Tänzer denken, und wenn einer von ihnen in einem Stück nur eine einzige größere Szene hat, kann ich die nicht hinauswerfen, solange der Tänzer zum Ensemble gehört«⁴¹, gab sie selbst zu Protokoll. Dass die

Tänzer*innen beschämt waren, wenn ihnen bei den Proben nichts zu den Fragen eingefallen ist, dass es zudem eine stille Eifersucht gab, wenn andere Tänzer*innen starke Rollen hatten und auch die Angst groß war, das Gezeigte werde im Stück keine oder eine nur beiläufige Berücksichtigung finden, betonten manche von ihnen in den Interviews, die ich mit ihnen geführt habe. Diese prekäre Situation der Unsicherheit, die sich über Monate und mitunter bis zum Tag der Premiere hinziehen konnte, beschrieben die Tänzer*innen Azusa Seyama, Fernando Suels Mendoza und Kenji Takaji anschaulich, als im Rahmen der Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* in der Bundeskunsthalle in Bonn die Lichtburg ›originalgetreu‹ nachgestellt und damit auch ein aktueller Arbeitsort musealisiert wurde und hierin Gesprächsrunden stattfanden.⁴² Die Enttäuschung mancher Tänzer*innen, wenn das von ihnen Gezeigte nicht berücksichtigt wurde, hat auch zu Kündigungen geführt. Pina Bausch sprach zwar selbst nur in seltenen Fällen eine Kündigung an Tänzer*innen aus, auf diese Weise konnte jedoch die Abkehr der jeweiligen Tänzerin oder des jeweiligen Tänzers herbeigeführt werden. Mitunter wurde dann im Nachhinein die jeweilige Passage im Stück gestrichen.

Zugleich erforderte diese Arbeitsweise ein radikales gemeinschaftliches Arbeiten, das vor allem in den Anfangsjahren für die damalige Zeit ausgesprochen ungewohnt war. »Mehr Demokratie wagen« – dieses wichtige Motto, unter das Willy Brandt 1969, in der Hochphase der Studentenbewegung, seine Regierungserklärung gestellt hatte, begann sich parallel auch in der Tanzkunst breit zu machen: der klassische Dreipartienbetrieb wurde in Frage gestellt und an den starren, hierarchischen Strukturen am Theater durch die junge studentenbewegte Künstler*innen-Generation gerüttelt (→ STÜCKE): So hatte Gerhard Bohner (1936-1992) als Chefchoreograf des Tanztheaters Darmstadt mit eigener Compagnie 1972 das Stück *Lilith* erarbeitet, bei dem die bekannte Ballerina Silvia Kesselheim, die über die Hamburgische Staatsoper, das Stuttgarter Ballett und die Deutsche Staatsoper Berlin zu Bohner gelangt war, die Rolle der Lilith als eine Anti- Ballerina in Szene setzte. Die erste Produktion der Darmstädter Compagnie wurde vom Choreografen und seinem Ensemble als Experiment verstanden. Unter dem Thema Mitbestimmung wurde an einem Abend versucht, das Publikum an der Entstehung einer Choreografie zu beteiligen, um so den Probenprozess transparent zu machen und damit das Ballett als Inszenierung des schönen Scheins zu entzaubern. Das Darmstädter Experiment scheiterte, Silvia Kesselheim ging 1983 zum Tanztheater Wuppertal. Ebenso wie Marion Cito, einst erste Solistin der Deutschen Oper in West-Berlin, die ebenfalls mit Gerhard Bohner nach Darmstadt gewechselt war, bereits 1976 ein Engagement am Tanztheater Wuppertal übernahm und nach dem Tod von Rolf Borzik für die Kostüme der Compagnie

verantwortlich zeichnete (→ COMPAGNIE). Nicht nur für Gerhard Bohner, sondern auch für Pina Bausch war die Überwindung der Machtstrukturen am Theater ein zentrales Thema ihrer künstlerischen Arbeit und, vor allem in den ersten Jahren, eine ständige Quelle der Konflikte: mit dem Orchester, dem Chor, die die neue Tanzästhetik äußerst suspekt fanden, und den Bühnentechniker*innen, die die neuen, ungewohnten Wege nicht mitgehen wollten – und dabei hatte sie vor allem in ihren künstlerischen Mitarbeiter*innen und Weggefährter*innen wichtige Begleiter*innen und Unterstützer*innen. Mit ihrer Arbeitsweise suchte Pina Bausch eine Balance zwischen Individuum und Kollektiv; letzteres wurde bunt durch die Multikulturalität der Tänzer*innen. Diese gab es freilich auch in anderen Compagnien. Sie war und ist aber gerade aufgrund der Arbeitsweise des Tanztheaters Wuppertal unter Pina Bausch von besonderer Bedeutung, ist doch in der kollaborativen und an individuellen Erfahrungen ausgerichteten Arbeitsweise mit Tänzer*innen verschiedener Kulturen die kulturelle Übersetzung selbst ein wesentliches Grundprinzip.

Zudem haben sich in dem langen Zeitraum des gemeinsamen Arbeitens, den die künstlerischen Wegbegleiter*innen wie beispielsweise Hans Pop, Marion Cito, Peter Pabst, Matthias Burkert, die Mitarbeiter*innen des Organisationsteams wie Claudia Irman, Sabine Hesseling oder Ursula Popp mit der Compagnie gegangen sind, bestimmte Arbeitsroutinen etabliert. Auch manche Tänzer*innen, die wie Jan Minařík, Dominique Mercy, Lutz Förster oder Nazareth Panadero, wenn auch manche mit Unterbrechungen, weit mehr als ein durchschnittliches Tänzer*innendasein, nämlich zwanzig bis fast vierzig Jahre, der Compagnie angehör(t)en, haben einen wesentlichen Beitrag dazu geleistet, dass spezifische Umgangsweisen, Arbeitsformen und Routinen hervorgebracht, etabliert und weitergegeben wurden, die für die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal und die kollektive Identität der Compagnie entscheidend und prägend waren, so beispielsweise die Plätze und »Ecken« der einzelnen Tänzer*innen in der Lichtburg, der über Jahrzehnte eingespielte Ablauf eines Arbeitstages mit Training und »Kritik« an der Vorstellung des Vorabends⁴³, die Research-Reisen, der Ablauf der Proben und Aufführungen. Auch die Beständigkeit, mit der Tänzer*innen über Jahre ihre Rollen tanzten und spezifische Charaktere in Szene setzten – wie Julie Shanahan die »hysterische Frau« oder Eddie Martinez den »fröhlichen Boy« – und, wie beispielsweise Rainer Behr oder Kenji Takagi in ihren Solotänzen eine eigene, unvergleichliche Bewegungssprache entwickeln konnten, war und ist für Tanz-Compagnien dieser Größe ungewöhnlich, wenn nicht einzigartig.

Gerade die jahrzehntelange Zusammenarbeit der Compagnie veranschaulicht, dass die Formen der künstlerischen Zusammen-

arbeit immer auch ein »Realitätsmodell« sind. An ihnen zeigt sich, welche Arbeitsweisen und Arbeitsformen für Künstler*innen in welchen historischen Phasen möglich waren und sind: eine Compagnie in der Größenordnung des Tanztheaters Wuppertal, das jahrzehntelang mit zu Teilen demselben Personal zusammengearbeitet hat, ist zu Beginn des 21. Jahrhunderts in Zeiten neoliberaler Kunstpolitik und projektorientierter, netzwerkbasierter Arbeitsweisen ein historisches Relikt. Formen des Kollektiven, die hier gelebt wurden und werden und in die künstlerischen Praktiken Eingang fanden, sind von daher anderer Art als jene kollektiven Praktiken, die im Kontext projekt- und netzwerkbasierter künstlerischer Arbeit erzeugt werden können. Vor dem Hintergrund der Schwierigkeiten, die namhafte Choreografen wie William Forsythe und Sasha Waltz mit der Fortführung ihrer Compagnien in den 2010er Jahren hatten,⁴⁴ ist es umso bemerkenswerter, dass Pina Bausch ihr großes, mehr als 30 Tänzer*innen sowie Mitarbeiter*innen umfassendes Tanztheater-Ensemble über so viele Jahre halten und finanzieren konnte. Die großzügige Unterstützung der Goethe-Institute, die in diesem Umfang heute keiner Choreografin oder keinem Choreografen und auch dem Tanztheater Wuppertal nicht mehr gewährt wird, leistete hierzu einen wichtigen Beitrag. Und so bleibt das Ausmaß der Gastspielreisen und die enorm breite internationale Resonanz einer aus Deutschland stammenden Tanzcompagnie bis heute unerreicht.

Choreografien weitergeben

November 2018: das Stück *Nefés*, 2003 uraufgeführt, wird im Teatro Alfa in São Paulo, Brasilien gespielt. Das Stück hat zu diesem Zeitpunkt zwanzig Mitwirkende (bei der Uraufführung 19), davon zehn Tänzer und zehn Tänzerinnen. Es ist ein besonderes Stück in der Geschichte des Tanztheaters Wuppertal, denn die Compagnie war mit dem Stück 2009 auf Tournee in Wrocław (Breslau) / Polen. Am Tag der dritten und letzten Vorstellung von *Nefés* im Opernhaus von Wrocław erfuhren die Mitglieder des Tanztheaters, dass Pina Bausch am Morgen in Wuppertal gestorben war. Schnell war klar, dass trotz des tiefen Schocks die Vorstellung am Abend nicht abgesagt werden würde. Die Tänzer*innen wollten tanzen. Für Pina Bausch. Sie spielten abends also das Stück und beendeten die Tournee, die sie noch nach Spoleto und Moskau führte. Es war, wie Cornelia Albrecht, die damalige Geschäftsführerin des Tanztheaters sagte, ein »unvergessliches Ereignis und Erlebnis, wie diese wunderbare Compagnie getanzt hat nach dem großen Verlust«⁴⁵. *Nefés* bedeutet auf Türkisch Atem, also Leben, ein Weiterleben, auch wenn Pina Bausch, der un-hinterfragte Mittelpunkt des Kosmos »Tanztheater Wuppertal« aufgehört hatte zu atmen.

Als *Nefés* in São Paulo gezeigt wurde, hatte das Stück bereits 15 Tourneen⁴⁶ hinter sich, es wurde immer wieder auch in Wuppertal gespielt. In São Paulo fand, für die langen Stücke von Pina Bausch unüblich, die Premiere erst um 21 Uhr statt. Früher zu beginnen, macht für das abgelegene, im Süden dieser urbanen Metropole befindliche schöne Teatro Alfa keinen Sinn, sind doch die Anfahrtswege an einem Abend nach einem Wochen- und Arbeitstag zu lang und zermürbend angesichts des dauerhaften Verkehrschaos. Ein so später Beginn bedeutet aber auch, dass die Veranstalter ein Stück auswählen mussten, das anders als manch andere Stücke von Pina Bausch, nicht vier Stunden, sondern, wie in diesem Fall, nur 2:50 Stunden dauert. Auch bei *Nefés* wurden im Laufe der Jahre die Rollen einzelner Tänzer*innen beständig weitergegeben, mitunter zwei bis drei Mal. In São Paulo gab es eine besondere Situation: von den Tänzer*innen der Erstbesetzung sind nur noch acht dabei. Vor allem aber besteht mittlerweile die Hälfte der Gruppe aus jungen Tänzer*innen, die nach dem Tod von Pina Bausch zur Compagnie kamen, die Choreografin also zumeist nicht persönlich kennengelernt haben. Héléna Pikon und Robert Sturm, die bereits bei der Stückentwicklung Pina Bausch assistierten, leiteten nun die Proben. Über Wochen und Monate wurden in Wuppertal einzelne Rollen und Tänze weitergegeben und einstudiert, in São Paulo gab es noch zwei Proben und eine Generalprobe.

Wie erfolgt die Weitergabe und was passiert in diesem Prozess? Diese Fragen treiben vor allem jene Künstler*innen um, die für die jeweiligen Weitergaben verantwortlich zeichnen. Sie sind aber auch ein wichtiger Diskussionsgegenstand der Tanzwissenschaft geworden im Kontext der Fragen: Welche ästhetischen Grenzen werden bei der Tradierung eines choreografischen Werkes sichtbar? Wie sind Weitergaben möglich, und welche Mittel und Wege braucht es dazu? Insofern ist die Weitergabe von Tanz und Choreografie nicht nur eine alltägliche Praxis des Tanztheaters Wuppertal, sondern auch ein zentraler Diskursgegenstand des zeitgenössischen Tanzes. Allerdings konzentriert sich die diesbezügliche wissenschaftliche Debatte bislang vor allem auf Archivierung, Erinnerungskulturen und Gedächtnisformen.⁴⁷

Seit dem modernen künstlerischen Tanz zu Beginn des 20. Jahrhunderts, über den sogenannten postmodernen Tanz der 1960er Jahre bis hin zum zeitgenössischen Tanz seit den 1990er Jahren ist die Frage virulent, wie die an die Subjektivität, die Lebenserfahrung und den individuellen Stil einzelner Choreograf*innen gebundenen Werke erhalten und weitergegeben werden können. Denn anders als in der Bildenden Kunst ist im Tanz das ›Werk‹ an die einzelnen Autor*innen, die Choreograf*innen oder Tänzer*innen gebunden und an die tanzenden Körper, die es in der Aufführung erst sicht-

bar und wahrnehmbar machen. Im Unterschied zum Literatur- und Regietheater, das wie der Tanz eine Zeit- und Raumkunst ist und nur in der Aufführung existiert, liegt zudem den modernen und zeitgenössischen Tanzkunstwerken wie denen Pina Bauschs keine Textvorlage zugrunde, die es in eine Theatersprache und einen Theaterrahmen zu übersetzen gilt. Die Schwierigkeit bei der Tradierung von Choreografie und Tanz besteht zudem darin, dass sie, anders als die klassische Balletttechnik, oft nicht auf einer fixierten Bewegungstechnik beruhen. Im Unterschied zum klassischen Ballett existieren – auch von den Stücken von Pina Bausch – in der Regel keine Notationen, mit deren Hilfe eine Rekonstruktion möglich wäre. Zwar entwickelt sich die filmische Aufzeichnungstechnik nahezu parallel zur Tanzkunst. So gibt es bereits von dem frühen modernen Tanz Filmaufzeichnungen. Fast zeitgleich mit dem postmodernen Tanz entwickelten sich seit Anfang der 1970er Jahre vhs-Videoaufzeichnungen und seit Mitte der 1990er Jahre digitale Videoaufzeichnungen, die auch das Tanztheater Wuppertal intensiv seit den 1970er Jahren einsetzte. Aber das Filmmaterial ist insgesamt von sehr unterschiedlicher Qualität, es liegt zudem weder systematisch vor, noch ist es zum Zwecke der Tradierung der Tänze erstellt und entsprechend archiviert worden. Dieses Manko wurde erneut seit Beginn des 21. Jahrhunderts – auch bedingt durch den Tod großer und wichtiger Choreograf*innen der westlichen Tanzgeschichte wie Maurice Béjart, Merce Cunningham und Pina Bausch, die über Jahrzehnte mit ihren Compagnien zusammenarbeiteten – offensichtlich. Damit tauchte die Frage auf, ob und, wenn ja, wie ihre, nicht nur für die Tanzkunstgeschichte paradigmatischen und wegweisenden Arbeiten weitergegeben und damit erhalten bleiben können. Manche Choreograf*innen verneinen diese Frage und stellen den transitorischen Charakter des Tanzes und die historische und kulturelle Kontextualisierung der Choreografien in den Vordergrund, die keine Musealisierung des Tanzes erlauben. In diesem Sinne hatte auch Merce Cunningham verfügt, der wie Pina Bausch 2009 verstarb, dass die von ihm 1953 gegründete Merce Cunningham Dance Company nach seinem Tod eine zweijährige Abschiedstournee unternehmen und danach aufgelöst werden solle.⁴⁸ Das Vermögen der Cunningham Dance Foundation und die Urheberrechte an seinen Werken gingen auf den Merce Cunningham Trust über, der die Aufführungsrechte an den Werken Cunninghams an führende Tanz-Compagnien vergibt und damit die Weitergabe von Cunninghams Choreografien ermöglicht.

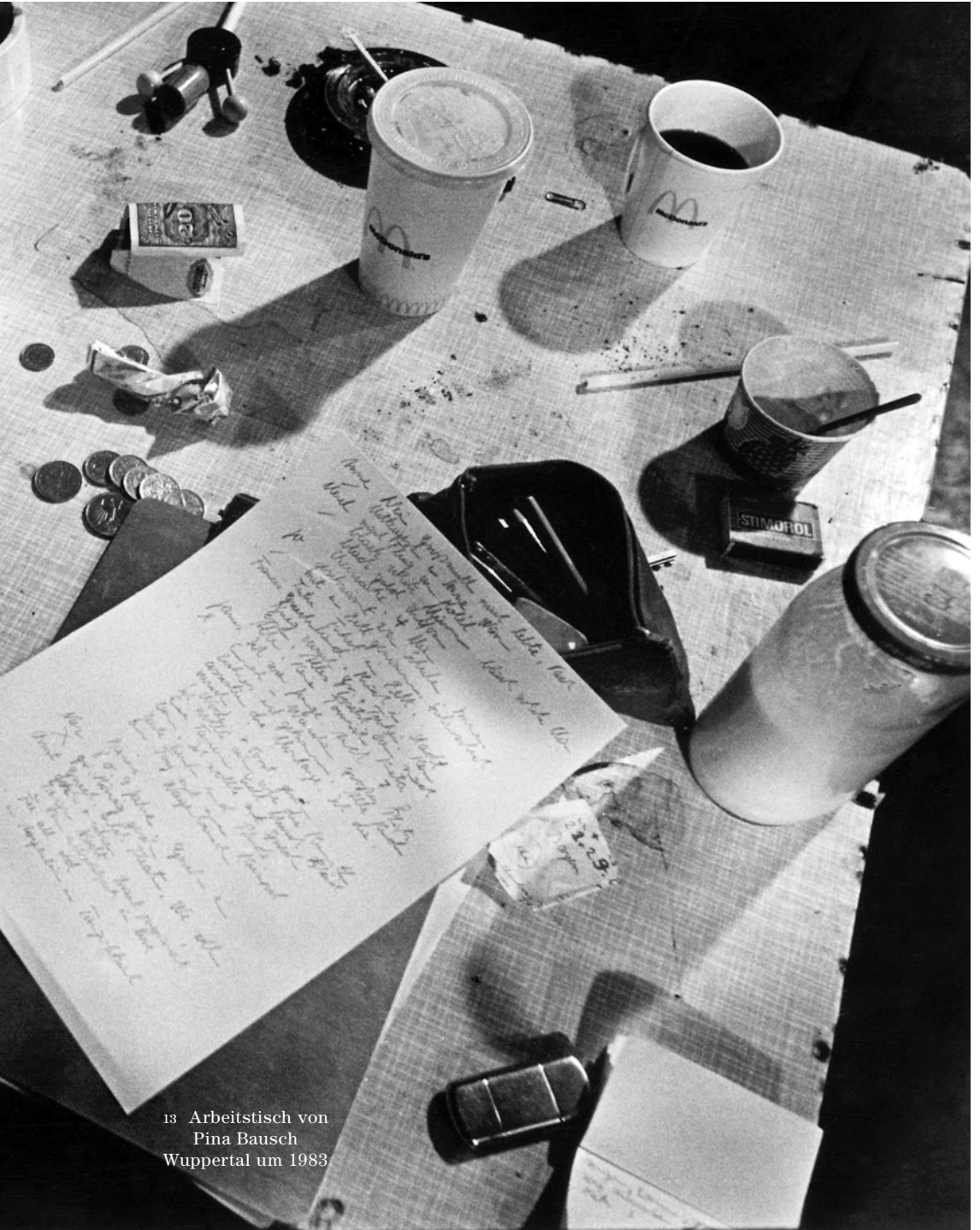
Anders verhält es sich beim Erbe von Pina Bausch. Denn das Weitergeben tauchte nicht erst nach ihrem Tod als herausfordernde, große Aufgabe für das Tanztheater Wuppertal auf. Das Weitergeben prägte bereits seit Jahren die Arbeit der Choreografin, ihrer Assistent-

*innen und der Compagnie. Es war das Credo der Choreografin, die Stücke erhalten zu wollen, sie im Repertoire zu halten und immer wieder zu spielen. Das ›Alte‹ sollte in etwas ›Neues‹ übersetzt werden. Auf diese Weise führte sie auch ihre junge Tänzer*innen-Generation an das jeweilige Stück und dessen Aufführungspraxis heran und sozialisierte vor allem diejenigen, die aus anderen Tanztraditionen stammten, in die Körper- und Tänzer*innenästhetik des Tanztheaters Wuppertal.

Auch mit diesen Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen, welche die Zeitkunst Tanz auf Dauer stellen wollten, unterschied sich Pina Bausch von anderen Choreograf*innen. Das Neue, das für die moderne Kunstavantgarde so zentral war und immer auch einen Angriff auf Tradition bedeutete, wurde im Tanztheater Wuppertal ersetzt durch die Idee, dass die Stücke – durch unterschiedliche Besetzungen, historische, politische, kulturelle und situative Kontexte – immer anders würden und auf ein anderes Publikum stoßen, also anders rezipiert wurden, zugleich aber dieselben blieben. Identität und Differenz ist von daher ein genuiner Bestandteil von Wiederaufnahmen und Weitergaben.

Das Weitergeben von Rollen, von Szenen, von Solo- und Gruppentänzen an neue, häufig jüngere Tänzer*innen, aber auch von ganzen Stücken an andere Compagnien – wie *Orpheus und Eurydike* (UA 1975), *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* an die Pariser Oper – und an Laientänzer*innen – wie beim Stück *Kontakthof* an Jugendliche und Senior*innen – oder auch die Übertragung ihrer künstlerischen Arbeit in andere Medien – wie Pina Bauschs eigener Spielfilm *Die Klage der Kaiserin* (UA 1987) oder Pedro Almodóvars *Hable con ella* (UA 2002) und unzählige Dokumentarfilme wie *Was machen Pina Bausch und ihre Tänzer in Wuppertal* (UA 1978), *One day Pina asked...* (UA 1983), *Coffee with Pina* (UA 2006), *Tanzträume. Jugendliche tanzen Kontakthof von Pina Bausch* (2010) – war ein zentraler Bestandteil der künstlerischen Arbeit von Pina Bausch und des Tanztheaters Wuppertal.

Grundsätzlich folgen die Weitergabe von Know-how, von Lebenserfahrung oder von erworbenem Wissen, von künstlerischen Entscheidungen oder ästhetischen Stilen derselben Intention, will man doch hier möglichst alles korrekt weitergeben und zudem erreichen, dass dies von den Nehmer*innen auch genauso verstanden, angenommen und angeeignet wird. Diese Weitergabe – zum Beispiel von einer Generation zur nächsten Generation – kann mündlich (durch Erzählungen), schriftlich (durch aufgezeichnete Berichte, Autobiografien, Dokumentationen, wissenschaftliche Werke) oder bildlich (über Foto-, Film-, Videomaterialien) erfolgen. Bild- und Schriftmaterialien, die das Wissen dokumentieren und speichern, sind dabei von besonderer Relevanz, wenn es um die Praktiken der Weitergabe über Generationen und Kulturen hinweg geht und damit



13 Arbeitstisch von
Pina Bausch
Wuppertal um 1983

um einen Transfer, wie es Aleida Assmann⁴⁹ und Jan Assmann⁵⁰ beschrieben haben, von einem kommunikativen Gedächtnis einer mündlichen Erzählkultur in das kulturelle Gedächtnis geht, das langfristig Bestand haben soll.

Im Prozess der Weitergabe verändern nicht nur materielle, sondern auch immaterielle Güter – wie das choreografische oder tänzerische Wissen, der Tanz und die Choreografie – ihre Bedeutung und ihren Wert. Dies vor allem deshalb, weil jede/r Einzelne dem Empfangenen eine andere Wichtigkeit beimisst und dafür unterschiedlich Verantwortung übernimmt, aber auch, weil das immaterielle Gut bei jeder Weitergabe in einen neuen persönlichen, lebensweltlichen, historischen und kulturellen Kontext gestellt wird und durch neue Rahmungen immer wieder neue Sinnhaftigkeiten, Bedeutungen und Wertigkeiten hervorbringt. Das Verhältnis von Übersetzen und Rahmen⁵¹, das heißt wie, was, wann, wodurch und wohin weitergegeben und wie dabei Sinn generiert wird, ist dabei von großer Bedeutung. Anders als materielle Güter werden immaterielle Güter nie als dasselbe weitergegeben, ihnen fehlt die Ding- und Objektivität. Aber ähnlich wie materielle Güter, die bei Weitergaben auch mitunter aufgearbeitet, renoviert oder restauriert werden, wird bei immateriellen Gütern im Prozess der Weitergabe Verlorenes wieder rekonstruiert, so zum Beispiel durch neue Quellen, Oral History und/oder historiografische Forschung.

214

Weitergabe von Tanz ist also nicht nur der Transfer desselben Gegenstandes oder Inhaltes. Weitergabe ist vielmehr ein Übersetzungsvorgang, der dem paradoxen Verhältnis von Identität und Differenz ausgesetzt ist: die Weitergabe soll Identisches transportieren, kann dies aber nur über die gleichzeitige Produktion von Differenz – und genau dieses Spannungsfeld von Identität und Differenz macht die Weitergabe künstlerisch und wissenschaftlich interessant.

Weitergabe basiert auf einem Prozess des Gebens und Nehmens. Das Geben und Nehmen muss zwar nicht zwangsläufig ein bewusst gestalteter Vorgang sein, wie es beispielsweise bei Erbschaftsregelungen der Fall ist, aber oft entscheiden die Geber*innen, was sie wie, an wen und wann weitergeben möchte. Auch diese Entscheidung ist gemeinhin kein rein kognitiver Akt, sondern hier spielt Unbewusstes, Emotional-Affektives und Irrationales zumeist eine nicht unwichtige Rolle. Schließlich wären all diese Entscheidungen der Geber*innen sinnlos ohne Nehmer*innen, ohne jemanden, der bereit ist, ein Erbe anzutreten, sich dies zu eigen zu machen und dafür Verantwortung zu tragen. Es braucht Menschen, die bereit sind, etwas anzunehmen, ihm einen Sinn zu geben, ihm Bedeutung beizumessen, es als wichtig einzustufen, es zu pflegen und es in die Zukunft zu führen. Weitergabe hat also etwas mit Transfer, Überlieferung, Übersetzung, Verbreitung und Verteilung

zu tun, und diese Prozesse sind verbunden mit ethisch-moralischen Fragen und mitunter auch mit Fragen gesellschafts- und kulturpolitischer Verantwortung.

Diese Aspekte der Weitergabe fließen in die Arbeit des Tanztheaters Wuppertal ein. So war das Weitergeben von Rollen, von Szenen, von Solo- und Gruppentänzen an neue, häufig jüngere Tänzer*innen in einem Ensemble, das nun mehr als vierzig Jahre zusammenarbeitet, eine alltägliche Praxis. Es war eine Praxis, die selbst ambivalent war, insofern als sie einerseits im Arbeitsablauf routiniert war, andererseits – für die einzelnen Tänzer*innen, die ihre Tänze weitergaben oder sie von den anderen erlernten – immer eine neue, instabile und unsichere Situation darstellte.⁵² »Ja – das hat damit zu tun, dass manche Stimmungen – etwa nach Umbesetzungen – einfach nicht mehr stimmen. Dass man dann enttäuscht ist, weil man das spürt. Immer wieder sind mal Stücke ’runtergerutscht. Aber plötzlich waren sie dann auch wieder da, und es stimmte wieder alles.«⁵³

Pina Bausch hatte, seitdem sie das Tanztheater Wuppertal leitete, keine Choreografie mit einem anderen Ensemble entwickelt und nur zwei Choreografien an eine andere Compagnie weitergegeben: *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer und Orpheus* und *Euridyke* an die Pariser Oper. Erst nach ihrem Tod hat sich die Pina Bausch Foundation unter der Leitung ihres Sohnes Salomon Bausch entschieden, weitere Stücke weiterzugeben: *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* (UA 2002) in der Spielzeit 2016/17 an das Bayerische Staatsballett, *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* 2017 an das English National Ballet, *Café Müller* (UA 1978) an das flämische Landesballett, Ballett Vlaanderen, in der Spielzeit 2016/17,⁵⁴ und *Iphigenie auf Tauris* 2019 an die Semperoper Dresden. In einem Kooperationsprojekt mit der École de Sables unter Leitung von Germaine Acogny in der Nähe von Dakar/Senegal sollen im afrikanischen Tanz geschulte Tänzer*innen *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* einstudieren. Wie ist Weitergabe möglich, wenn es um Kunst geht, also um etwas, das nicht eindeutig, kategorial und objektivierbar ist, sondern den Anspruch erhebt, offen, mehrdeutig, polysem, sinnlich, emotional, affektiv zu sein? Wie ist eine Weitergabe möglich, wenn es zudem um szenische, darstellende Kunst geht, die auf das Augenblickliche, Ereignishafte, Situationale abhebt? Und wie vollzieht sich die Weitergabe, wenn es um Tänze geht, denen man ja nachsagt, sie seien flüchtig, vergänglich, das Nicht-Sagbare und das Andere der Sprache?

Praktiken des Weitergebens

»Ja, das ist natürlich sehr schwierig, wenn Tänzer die Compagnie verlassen, jemanden zu finden, der diese unterschiedlichen Rollen übernimmt. Man denkt natürlich sehr stark an bestimmte Qualitäten, man findet aber nicht

denselben Menschen wieder. Oh, Gott sei Dank brauche ich das bei manchen Leuten auch nie zu tun, das wäre undenkbar. [...] Wenn ich weiß, dass jemand weggeht, versuche ich natürlich, dass die Person, die weggeht, das Stück auf die andere Person überträgt. Das ist der ideale Zustand. Dass sie die Rolle mit den anderen zusammen lernt, bevor ich überhaupt eingreife, ist am schönsten.«⁵⁵

Wenn Choreografien von Pina Bausch weitergegeben werden, ist dies ein komplexer, langfristiger, vielschichtiger, aufwändiger und teurer Vorgang. Bei der Weitergabe des Stücks *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* hat dieser Vorgang insgesamt neun Jahre gedauert. Bettina Wagner-Bergelt, seit 2018 künstlerische Direktorin des Tanztheaters Wuppertal und zum damaligen Zeitpunkt stellvertretende Direktorin des Bayerischen Staatsballetts, hatte, wie sie im Interview beschreibt⁵⁶, über die Übernahme erstmals nach der Premiere der Wiederaufnahme des Stücks 2007 nachgedacht und auch noch mit Pina Bausch über eine Übernahme gesprochen. Nach ihrem Tod hatte sie den Gesprächsfaden mit ihrem Sohn Salomon Bausch wieder aufgenommen. Die Proben begannen 2014, die Probenphase dauerte dann, mit Unterbrechungen, eineinhalb Jahre, von Herbst 2014 bis April 2016. Es war ein kollektiver Erinnerungsprozess, in den sehr viele Personen involviert waren, allein fünfzehn Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal und – am Ende, nachdem zunächst alle Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts verschiedene Rollen gelernt hatten – mehr als dreißig Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, also zwei Besetzungen für das Stück; insgesamt mit den anderen künstlerischen und technischen Mitarbeiter*innen vermutlich mehr als hundert Personen.

Von Choreografien des klassischen Ballettrepertoires liegen Notationen vor, welche die Compagnien anwenden können. Auch neoklassische Ensembles, wie das Hamburg Ballett, und manche modernen Compagnien arbeiten mit Notator*innen oder Choreolog*innen, die die Stücke schriftlich fixieren. Dieses Verhältnis von Bewegung und Schrift, das in dem Begriff der Choreo-Graphie (*choros*: der Reigen; *graphein*: schreiben) selbst angelegt ist und Choreografie immer im Verhältnis von Aufführung und Schrift verortet⁵⁷, findet man bei den Choreografien Pina Bauschs nicht. Es gibt, wie bei vielen modernen und zeitgenössischen Choreograf*innen, hier keine Notationen und damit auch keine ›Vor-Schrift‹ des Bewegungsereignisses – und analog dazu auch mitunter eine große Skepsis der Choreograf*innen gegenüber der ›Nach-Schrift‹, also den Tanzkritiken und auch den wissenschaftlichen Arbeiten – und zu dem eigenen Sprechen selbst. So ließe sich mit dem Übersetzer Michel Bataillon das Sprechen von Pina Bausch als Analogie zu ihren Stücken deuten: »Pina Bauschs Sätze werden nur zögerlich vollendet, sie bleiben offen, in der Schweben. Sie entziehen sich sogar bewusst der deutschen Syntax im engeren

Sinne. Sie sind zugleich entschlossen und zerbrechlich und dabei stets klar verständlich. Sie sind das Abbild ihrer Gedanken und daher in Bewegung. Gerade diese Freiheit leidet beim Übergang in die schriftliche Form, diese widernatürliche Vorgehensweise. Die Auslassungspunkte im Text kennzeichnen daher keine ›Auslassungen‹ sondern eben jene Schwebezustände, Brüche und Wendungen innerhalb des Satzes.⁵⁸ Sie selbst überhöht ihr Sprechen nicht: »In diesem Sinne möchte ich alles das, was ich in diesem Gespräch sage, als verbalen Annäherungsversuch betrachten, als Einkreisung von Unaussprechbarem. Und wenn dieses oder jenes Wort fällt, dann soll man mich nicht darauf festlegen, sondern wissen, dass es in etwa so gemeint ist, dass es nur ein Beispiel ist, welches aber viel mehr noch bedeuten kann,«⁵⁹ denn »das ist etwas ganz Fragiles. Ich habe Angst, nicht die richtigen Worte zu finden; dafür ist mir das viel zu wichtig. Wie man da fühlt, wie man etwas ausdrückt oder was man da sucht. Das kann ich manchmal nur dadurch finden, dass es dann entsteht. Ich möchte das gar nicht antasten.«⁶⁰

Das Auratische der Tanzkunst wird hier in der Ereignishaftigkeit, Einmaligkeit und Unwiederholbarkeit, in dem Erspüren jeder einzelnen Aufführung gesehen, die den auf Dauer gestellten Texten entgegengehalten wird. Die Weitergabe von Stücken aber braucht (auch) die mediale Aufzeichnung – und diese setzt sich beim Tanztheater Wuppertal zusammen aus heterogenen Quellen und Materialien, es ist ein Prozess kollektiven Erinnerns. An den Weitergaben von Stücken des Tanztheaters Wuppertal zeigt sich, dass diese als ein paradoxer Prozess des Übersetzens beschreibbar sind: Einerseits ist die Weitergabe intermedial, intersubjektiv und immer different, andererseits erzeugt sie gerade über diese Differenz Identisches: das weitergegebene Stück. Insbesondere an dem Verhältnis zwischen dem Stück und der Aufführung einerseits sowie den Bild- und Schriftmedien, dem Videomaterial und den schriftlichen Aufzeichnungen andererseits wird das Paradox von Identität und Differenz des Übersetzungsprozesses offensichtlich, zumal dieses Übersetzungsparadox zwischen den spezifischen Medialitäten der bildlichen und schriftlichen Aufzeichnungsmedien selbst angelegt ist.

TANZ UND VIDEO Das Pina-Bausch-Archiv, das der Pina Bausch Foundation untersteht, verfügt über etwa 7.500 Videos. Es handelt sich bei diesem reichhaltigen und umfassenden Konvolut um Mitschnitte von Proben und Aufführungen der Stücke Pina Bauschs. Dabei ist das Material von unterschiedlicher filmtechnischer und filmästhetischer Qualität: Frühes Videomaterial, aufgenommen mit vhs-Kameras der 1970er Jahre beispielsweise ist von schlechterer Bildqualität als jüngerer Material. Zudem zeigt die Kamera bei manchen Mitschnitten (vor allem von Aufführungen, die zudem meistens aus der Halbtotalen aufgenommen wurden) nur einen

Teil des Bühnengeschehens. Dies ist vor allem bei den Stücken zwangsläufig der Fall, bei denen vieles gleichzeitig an verschiedenen Stellen auf der Bühne passiert – also bei den meisten, aber vor allem den frühen Stücken Pina Bauschs, die ja bekanntlich nach den in den 1970er Jahren für das Theater und den Tanz neuartigen Kompositionsverfahren der Montage und Collage gebaut sind. Manche Videos von Aufführungsmitschnitten sind zudem – am Anfang oder am Ende – abgeschnitten.

Je länger der Zeitraum zwischen Uraufführung und Wiederaufnahme andauert, desto wichtiger werden die Videomitschnitte, denn die Stücke selbst variieren mitunter mit den unterschiedlichen Besetzungen, anders gesprochen: Praktiken der Weitergabe orientieren sich nicht allein an der Inszenierung und Choreografie, sondern an jeder einzelnen Aufführung. Damit werden für die Übergabe die Mitschnitte jeder einzelnen Aufführung – und unterstützend auch die Besetzungslisten – relevant. Bei dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* beispielsweise, das mit dem Wuppertaler Ensemble von 2003 bis 2015 neun Tournées nach Paris, Tokio (beides 2003), Barcelona, New York (beides 2004), Venedig (2005), São Paulo (2006), Lissabon (2007), Genf (2011) und Paris (2015) erlebt hat, waren an der Uraufführung und der Entwicklung des Stücks vierzehn Tänzer*innen beteiligt. Dreizehn Jahre später tanzten davon in Paris noch elf Tänzer*innen. Fünf neue Tänzer*innen aber waren hinzugekommen, weil zwei Rollen aufgeteilt wurden und das Ensemble damit von 14 auf 16 Tänzer*innen angewachsen war.

Das Video als Medium der Weitergabe birgt zudem ein grundsätzliches Übersetzungsproblem: Das Stück wird aus der Zuschauer*innenperspektive aufgenommen, und dies ist eine Perspektive, die die meisten Tänzer*innen zum einen gar nicht kennen, weil sie immer in dem Stück getanzt und, wenn überhaupt, mitunter lediglich das Stück von der Bühnenseite geschaut haben. Zum anderen muss das durch ein Video aus der Zuschauer*innenperspektive Aufgenommene in den Proben wieder spiegelbildlich von den Tänzer*innen rückübersetzt werden. Schließlich ist Video ein zweidimensionales Medium, das eine dreidimensionale Kunst, die zum einen eine Bühnen- und Raumkunst und zum anderen eine Choreografie, das heißt eine Bewegungs- und Zeitkunst ist, abbilden will. Die Räumlichkeit, die Raumdimensionen und -distanzen, die für die Tänzer*innen elementar sind, sind im Video selbst bei bester Bildqualität nicht eindeutig zu erkennen. Ebenso stellt die Zeitlichkeit ein Problem dar, weil die filmische Darstellung eine eigene Zeitlichkeit hat, das heißt die Bewegung grundsätzlich schneller oder langsamer erscheint, weil die Kamera sich mit bewegt und diese andere Zeitlichkeit durch den Wechsel von Nah- und Ferneinstellungen nochmals verstärkt wird. Hinzu kommen die Lichtverhältnisse, die durch die Kamera und das

Filmmaterial anders als das Bühnenlicht erscheinen (und auch in den Fotos des Bühnenbildes anders herausgearbeitet sind), sowie gegebenenfalls Filmschnitte, die ebenfalls die Zeitlichkeit und Räumlichkeit der Bewegung verändern.

Video, so zeigt sich an diesen Beispielen, bildet nicht ab. Vielmehr ist bereits durch die spezifische Medialität des Videos, das heißt dessen Darstellbarkeit, eine Differenz eingeschrieben zu dem, was abgebildet werden soll. Video verspricht also eine identische Wiedergabe, eine bildliche Abbildung des Realen, sie produziert aber ein Simulacrum (→ THEORIE UND METHODOLOGIE). Aufgrund dieser medialen Übersetzungsbrüche kann Video auch bei den Weitergaben von Stücken nur ein Einstieg sein, der einen ersten Eindruck des Stücks oder einer Szene vermittelt, einen Überblick über das Stück gibt oder ein Detail klären hilft.

219 TANZ UND BILD/FOTO Fotos von Stücken des Tanztheaters Wuppertal, von denen Zigtausende existieren, könnten eine weitere unterstützende Quelle sein, um Stücke weiterzugeben, so zum Beispiel in Bezug auf die Kostüme oder auch die Requisiten. Die meisten Fotos für die Stücke wurden von wenigen professionellen Fotograf*innen gemacht, die viele Jahre mit der Compagnie zusammengearbeitet haben, wie Ulli Weiss oder Gert Weigelt. Auch der Tänzer Jan Minařík hat von Anfang an viel fotografiert, später ebenso der Bühnenbildner Peter Pabst. Hinzu kommen unzählige Fotos der Tänzer*innen und auch von Pina Bausch, die diese – ebenso wie Videoaufnahmen – auf den Recherche-Reisen gemacht haben. Aber diese Fotos sind lediglich Standbilder von Bewegung, Situation und Szene oder Momentaufnahmen der Research-Reisen, die einen Hinweis darauf geben können, was die Compagnie gesehen hat und Einzelne möglicherweise in der jeweiligen Koproduktion verarbeitet haben. Auch hier sind die Wege der Übersetzung verschlungen und gebrochen: Niemals haben die Tänzer*innen das Erlebte eins zu eins übersetzt. Sie haben auch nicht darüber reflektiert, in welcher Beziehung das, was ihnen bei den Proben eingefallen ist, zu dem Gesehenen, Erlebten und Erfahrenen steht. Das Warum, das die Rezeption – das Publikum, die Kritik (→ REZEPTION) und die Wissenschaft (→ THEORIE UND METHODOLOGIE) – so beschäftigt, ist für den künstlerischen Prozess nicht nur wenig relevant, sondern eher hinderlich, weil zu einschränkend, zu bestimmend, zu definierend.

Insgesamt zeigt dieser Einblick in das vorliegende Schrift- und Bildmaterial die grundlegende Problematik der Weitergabe von Choreografie mit Hilfe von Medien auf: Es gibt Unmengen von Bild-, Film- und Schriftmaterial, das nicht nur zusammengesucht, digitalisiert und archiviert und zudem noch neu generiert werden muss. In einem weiteren Schritt muss es vor allem ausgewertet

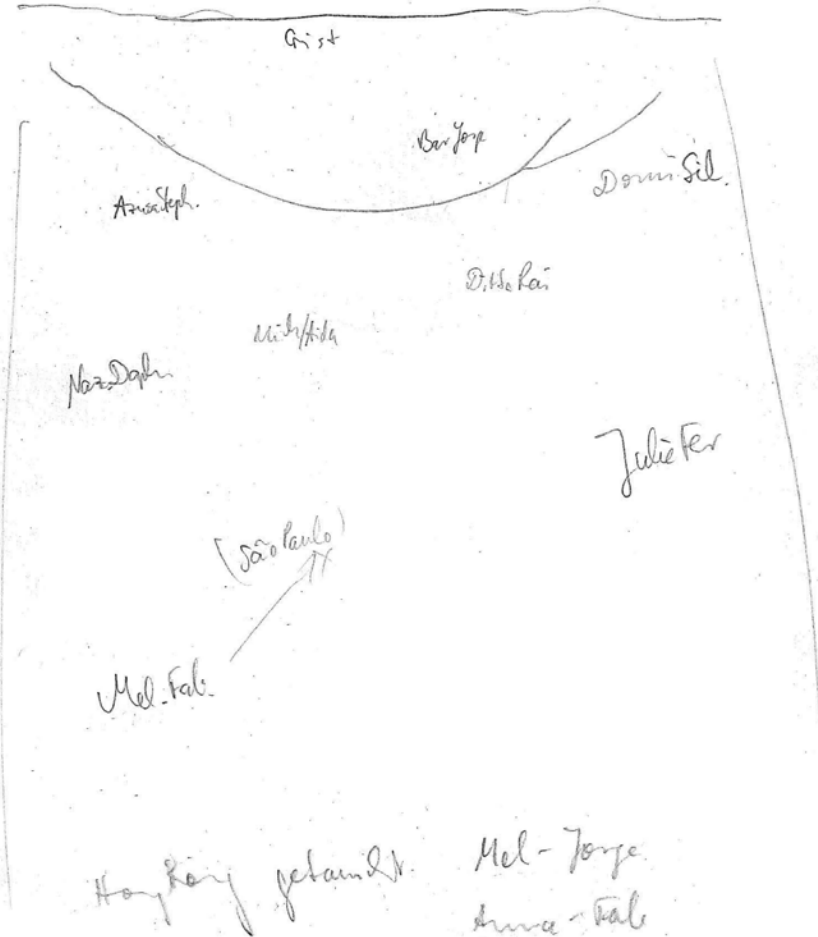
werden, um überhaupt für die nachhaltige Rekonstruktion von Tanzstücken relevant zu werden. Dazu bedarf es einerseits eines wissenschaftlichen Know-hows, andererseits aber auch einer intensiven Mitarbeit derjenigen – den Tänzer*innen und den Verantwortlichen für Kostüme, Bühnenbild, Bühnentechnik und Requisiten –, die die Materialien erstellt haben, sowie jenen, die die Produktion jeden Abend begleitet haben (Abendregie etc.). Insofern steht der Prozess der Aufarbeitung und Vervollständigung der Materialien für eine Weitergabe auch unter einem strengen Zeitfaktor, nämlich der Präsenz der, wenn man es so sagen darf, ›Generation Pina‹, also jener Personen, die die künstlerische Arbeit der Choreografin persönlich begleitet haben.

220 TANZ UND SCHRIFT Es gibt keine Notationen oder Partituren der Stücke Pina Bauschs. Dafür aber eine große Anzahl an schriftlichen und bildlichen Notizen. Und dies von verschiedenen Personen. Die für die einzelnen Stücke vorliegenden Schriftmaterialien sind von daher ebenfalls äußerst different. Zum einen existieren Unmengen von Notizzetteln von Pina Bausch selbst, die in ihrem bislang nicht zugänglichen Privatarchiv liegen. Wie diese Notizen aussehen, erschließt sich mir deshalb vor allem über die verschiedenen Interviews, die ich geführt habe und die wenigen Fotos, die ich sehen durfte und die fragmentarisch in dem Band *Tanz erben*⁶¹ abgebildet sind, sowie über Einblicke, die man durch die Ausstellung *Pina Bausch und das Tanztheater* gewinnen konnte, die vom 4. März bis zum 24. Juli 2016 in der Bundeskunsthalle in Bonn und im Anschluss vom 16. September 2016 bis zum 9. Januar 2017 im Martin-Gropius-Bau in Berlin zu sehen war.

Weiteres Schriftmaterial, das für die Weitergabe wichtig sein kann, sind Inspizientenlisten und Ablaufpläne, sowie die Listen der ausgewählten Musikstücke. Letztere beispielsweise müssen allerdings noch vervollständigt und abgeglichen werden und sind zudem – vor allem in den späten Stücken – von Andreas Eisenschneider zu Musikcollagen verbunden worden, in denen die Übergänge fließend und damit die einzelnen Musikstücke nicht mehr eindeutig voneinander abgrenzbar sind (→ COMPAGNIE).

TANZ UND SPRACHE Das Übersetzungsparadox von Identität und Differenz zeigt sich bereits an den Schrift-, Bild- und Filmmaterialien. Im Prozess der Weitergabe von Choreografien haben diese jedoch lediglich eine Einstiegs-, Erinnerungs- und Kontrollfunktion. Gerade beim Tanztheater Wuppertal, wo viele Szenen und alle Soli von den Tänzer*innen entwickelt wurden, ist der entscheidende Vorgang der Prozess der mündlichen und körperlichen Weitergabe von Person zu Person. Gerade hier zeigt sich in besonderer Weise die mit dem

Palermo Nov. 2000 + São Paulo Dez. 2000

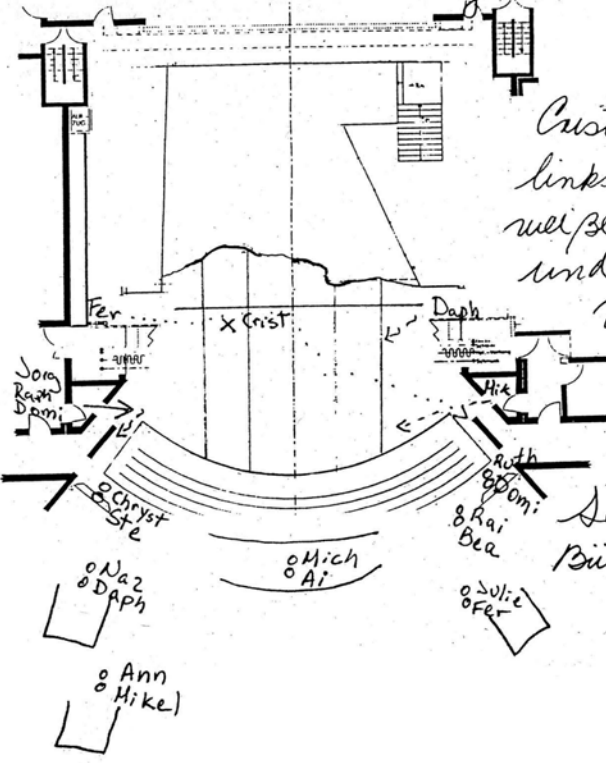


Orte:
Joye - Sil
Kam - At
Daph - Nas
Pan - Aa
Kai - Ditta
Fer - Jst.
Doni - Ruth

Film Capu Verde Tampaar

Tamy Cristiana

Paar tanzen



Cristiana steht im Kabuff links, wenn sie den Paar mit weiße Jacke sieht, geht sie rein und fängt an zu tanzen.

Wenn Cristiana los geht gibt Peter Ludvae den 'Q' zu alle. Die Frauen gehen durch Foyer im Saal und die Männer von Bühne im Saal.

Tamy Cristiana

New York 01



Paradox von Identität und Differenz einhergehende Brüchigkeit, Fragilität und Uneindeutigkeit des Übersetzens im Prozess der Weitergabe – und zugleich deren künstlerische Produktivität.

Denn wenn bislang Stücke von Pina Bausch weitergegeben wurden, dann war und ist dies ein vielschrittiger Vorgang. Schon zu Lebzeiten der Choreografin haben bei Weitergaben ehemalige Tänzer*innen die Probenleitungen übernommen, wie Bénédicte Billiet und Jo Ann Endicott bei *Kontakthof* an Jugendliche oder Dominique Mercy bei *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* an der Pariser Oper. Selbstverständlich hatte Pina Bausch, als Choreografin des Stücks und auch als uneingeschränkte Autorität, das letzte Wort in den Proben, die sie besuchte. Eine schöne Szene in dem Film *Tanz(t)räume. Jugendliche tanzen KONTAKTHOF* von Pina Bausch (2010) veranschaulicht dies: Aufgeregt und nervös warten Jo Ann Endicott, Bénédicte Billiet und die jugendlichen Tänzer*innen auf Pina Bausch, die sich die Probenergebnisse anschaut. Sie sagt: »...wie das Vorstellen, die Hüfte oder der Hüftschritt. Solche Dinge, wo die Augen wirklich gerade aus sind ... und, und das ist, wie ...also wir haben, also ein Pokerface. ... Man weiß nicht was jemand denkt. Kalt ne, ...und eigentlich ernst. Und aber bei manchen, ... ihr wandert zu sehr mit den Augen rum...«,⁶² aber auch: »Ich habe da ganz viel Vertrauen. Was kann schon falsch sein? Die werden sich große Mühe geben und ich liebe die, und selbst wenn was falsch ist, das macht gar nichts.«⁶³

224

Manchmal hat Pina Bausch auch die Proben der Weitergabe selbst übernommen, wie in einer Notsituation, als die Tänzerin, die das »Opfer« bei *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* tanzen sollte, ausfiel und Kyomi Ichida kurzfristig die Rolle lernen musste. Anhand der verschiedenen körperlichen und sprachlichen Praktiken, die hier verwendet wurden, wird deutlich, dass der Prozess des Weitergebens von Tanz ein Vorgang ist, bei dem sich das Tanzen und das Sprechen vermischen, die Weitergabe von Tanz also in einem Hybrid aus Sprechen und Tanzen geschieht. Beides wird jeweils nur angedeutet, fügt sich aber dennoch in der Weitergabe zu einem verständlichen Ganzen, das für den Nehmer/die Nehmerin nachvollziehbar wird.

Hinzu kommt, dass die Weitergabe schon allein sprachlich sehr unterschiedlich erfolgt. Während Jo Ann Endicott bei der Weitergabe ihres Solos aus *Kontakthof* an die jugendliche Tänzerin Joy Wonnenberg Imperative verwendet – »Joy, Du musst [...]«⁶⁴ – und ihr auf diese Weise instruktiv die Bewegungsqualität vermitteln will, konzentriert sich Pina Bausch bei der Weitergabe des »Opfertanzes« in *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer* auf die Bewegungen, die sie – in Gummistiefeln, einer Zigarette in der Hand und einer alten Fliegermütze auf dem Kopf – in der Form perfekt andeutet, ohne dies thematisch, emotional oder bildlich aufzuladen. Vielmehr untermalt sie ihre Bewegungen mit Satzfragmenten und Wortfetzen:

»Pina Bausch: Beim zweiten Mal ... und dann hinstellen, dazu runder werden und rauf ... und zu weit ... unter sich ... denken, du musst nicht so weit gehen ... Ja ... ja, so ... und dann ... zwei...

Kyomi Ichida: Mhm, ist gut.

Pina Bausch: Dada dada da da, ne. Aber du brauchst nicht ... Du musst gar nicht denken. Nicht extra die Arme ... Das hast du nicht richtig gemacht eben mit der Musik, ne. Das ist richtig zwei, tief betont, ne? Ja? Dada da da. Ja.

Vielleicht schonst du dich da mal eben hier, vielleicht machst du es noch mal hier von irgendwo ...

Kyomi Ichida: Ja.

Pina Bausch: ... und dann machen wir diesen weiter.

Kyomi Ichida: Zu spät.

Pina Bausch: Ja, du warst jetzt überhaupt insgesamt ein bisschen später, ne, als eben, hast'n anderen ...

Kyomi Ichida: In diese?

Pina Bausch: Ja, warst du was spät. Aber du musst auch ... sein, hier so diesen Unterschied machen, also... Spiel, spiel doch noch mal eben, denn da ist eine – das ist die Trompete, ne?«⁶⁵

Handelt es sich hier um eine Face-to-Face-Situation zwischen zwei Personen, so differenzieren sich die Unterschiede, die sich in den verschiedenen Modi der Weitergabe manifestieren, umso mehr aus, als mehrere Übersetzer*innen ins Spiel kommen. So zum Beispiel, wenn Soli, die die einzelnen Tänzer*innen wesentlich entwickelt haben, weitergegeben werden. Diese Weitergabe erfolgt jeweils einzeln von Tänzer*in zu Tänzer*in und dies in den Paarkonstellationen sehr unterschiedlich: Die einen vermitteln ihre Rolle über die Form, die nächsten über die Technik, die anderen über eine metaphernreiche Bildsprache und manche eher analytisch. Die einen sprechen viel darüber, was der Tanz oder die Szene für sie bedeutet, was sie dabei empfinden, die anderen gar nicht. So berichtet Nazareth Panadero über die Proben zur Weitergabe ihrer Rolle in dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* an die Tänzerinnen des Bayerischen Staatsballetts: »Es war schwer für uns am Anfang, weil Marta und Mia so etwas noch nie gemacht hatten. Ich hatte den Wunsch, sie zu ermutigen. Sie sollten Talente entdecken... Mir waren dabei keine äußerlichen Ähnlichkeiten wichtig, sondern ob wir eine Gemeinsamkeit im Temperament und Charakterfarben entdecken.«⁶⁶ Nicht nur bei anderen Compagnien, sondern auch innerhalb des Ensembles des Tanztheaters Wuppertal wird die eigene Rolle mitunter an Tänzer*innen vermittelt, die möglicherweise eine andere Technik gelernt und habitualisiert haben, beispielsweise dann, wenn sie als Compagniemitglieder nicht in der Folkwang Universität ausgebildet wurden und dadurch mit der Jooss-Leeder-Methode wenig

vertraut sind, oder, wie die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, die in der klassischen Balletttechnik ausgebildet sind. Mitunter versuchen die Tänzer*innen mit dem Vokabular der Jooss-Leeder Methode die Technik und Qualität einer Bewegung zu erläutern, wie dies Stephan Brinkmann eindrücklich demonstriert hat, als er auf der Internationalen Fachkonferenz *Dance Future II*⁶⁷ in Hamburg mit dem Tänzer Julian Stierle eine Lecture-Demonstration der Weitergabe seines Solos aus dem Stück *Masurca Fogo* zeigte. Zudem gibt es aufgrund der verschiedenen Herkunftsländer und der unterschiedlichen Kenntnisse der deutschen und englischen Sprache zusätzlich sprachliche Barrieren, die dazu führen, dass das Gesagte mitunter auch anders verstanden wird. Überindividuelle Routinen und Schemata, die gemeinhin Praktiken unterstellt werden, sind hier in Bezug auf den Modus der Weitergabe nicht erkennbar. Hier sind eher Praktiken zu finden, die individuell, persönlich und intim sind, auf unmittelbarer körperlicher Weitergabe in Face-to-Face-Situationen beruhen und dieses Vorgehen zum Prinzip für eine originalgetreue und qualitativ hochwertige Weitergabe ansehen.

TANZ UND KÖRPER/STIMME Neben den kulturellen und tanztechnischen Unterschieden spielt schließlich auch der Generationenunterschied eine entscheidende Rolle: Die jüngere Tänzer*innen-Generation ist – auch im Tanztheater Wuppertal – nicht nur athletischer als die erste Tänzer*innen-Generation der 1970er Jahre in demselben Alter war. Ihre Athletik und Sportivität, die seit den 1980er Jahren insgesamt in den Bühnentanz Eingang gefunden hat und die sie, wie die gelernten Techniken, als habituelle Disposition verleiht haben, prägt ihre Auslegung der Rolle, bei der es weniger darum geht, sie zu verstehen, sondern sie körperlich zu begreifen, ähnlich wie Pina Bausch sagte: »Es interessiert mich, etwas zu begreifen, ohne es vielleicht zu verstehen.«⁶⁸ Zudem haben die Tänzer*innen, die die Rolle übernehmen, andere Körperfiguren: Sie sind entweder größer, kleiner, dünner oder dicker, zudem haben sie auch unterschiedliche Körper zum Beispiel bezogen auf Proportionen, Länge der Gliedmaßen oder die Stärke des Knochenbaus. Bewegungsfiguren verändern sich dadurch. Ein Beispiel ist erneut die Übernahme der Rolle von Nazareth Panadero durch die Tänzerinnen des Bayerischen Staatsballetts Marta Navarrete und Mia Rudic in dem Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, die dies in der A- und B-Besetzung getanzt haben. Auch jene Szenen, in denen das Verhältnis von Körper und Stimme eine entscheidende Rolle spielt, wie bei vielen Szenen von Mechthild Grossmann, Lutz Förster oder Nazareth Panadero, verändern sich, ist es doch die Stimme, die das Subjekt kreiert und benennt, indem sie Subjektivität hörbar macht.

Pina Bausch analogisiert Stimme und Tanz: »Ich weiß nicht genau, wieso der Gesang, die menschliche Stimme so wichtig für mich ist. Sie trifft etwas Ähnliches wie der Tanz, ist so fragil, so verletzlich, so berührend oder beruhigend. Ich liebe es, beide zusammenzubringen.«⁶⁹

Wie würde man Marta Navarrete und Mia Rudic auf der Bühne wahrnehmen, wenn sie ohne Stimme wären? Wie verändert sich der Charakter, den Lutz Förster für Stücke wie *1980* oder *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* entwickelt und stimmlich mit einem strengen, staccato-ähnlichen Hochdeutsch untermauert hat, wenn jemand seinen Text spricht, mit einer weicheren Stimme und mit einem deutlichen Akzent?

Bei vielen Stücken Pina Bauschs ist zudem mittlerweile die Person, die das Solo weitergibt, nicht mehr diejenige, die es auch entwickelt hat, sondern bereits die zweite Besetzung oder auch schon die dritte Tänzer*innen-Generation. Das heißt, hier hat bereits mehrfach ein mitunter mehrschrittiger Übersetzungsvorgang stattgefunden. Anders ist es bei der Weitergabe des Stücks *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* an das Bayerische Staatsballett: Hier hat die Besetzung der Uraufführung die Tänze weitergegeben, es sollte ›authentisch‹, ›echt‹ und ›original‹ sein. Mitgewirkt haben an dieser Weitergabe also auch Tänzer*innen, die selbst schon lange nicht mehr tanzen und sich nunmehr wieder in die Situation einer Tänzerin/ eines Tänzers und konkret in ihre Rollen einfinden mussten.

Auch die Tänzer*innen, die noch in der Compagnie sind und tanzen, mussten zu Beginn der Proben 2014, also zwölf Jahre nach der Premiere von *Für die Kinder von gestern, heute und morgen*, ihren Part und ihren Tanz rekonstruieren oder besser *reenacten*, das heißt sich ihre eigenen Rollen über ihren Körper wieder aneignen – und dies ist nicht so einfach, denn es entscheiden Kleinigkeiten (wie die Blickrichtungen bei geschlossenen Augen) über die Qualität der einzelnen Bewegung. Und sie haben vielleicht dabei auch rekonstruiert, welche Fragen Pina Bausch einst bei den Proben für das Stück *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* stellte, Fragen wie: *jemanden wachrütteln · etwas, was einem auf dem Herzen liegt · sich klein machen · etwas mit Lust zerstören oder Kinder, die Erwachsene spielen.*

Insofern ist zum einen das Authentische nicht als etwas Essenzielles anzusehen, sondern als eine Herstellungspraxis, die von den Tänzer*innen unterschiedlich gerahmt wird. Zum anderen zeigt sich auch hier, dass die Weitergabe immer auf Setzungen beruht, die erst im Nachhinein als das Original und das Authentische gedeutet werden, eine Annahme, die schon Walter Benjamin in seinem paradigmatischen Text *Die Aufgabe des Übersetzers* formuliert hatte: »Denn in seinem Fortleben, das so nicht heißen dürfte, wenn es nicht Wandlung und Erneuerung des Lebendigen wäre,

ändert sich das Original.«⁷⁰ Insofern stellt sich auch hier Weitergabe als ein permanenter Übersetzungsvorgang dar, der jeweils mit neuen Setzungen verbunden ist.

An diesen Übersetzungsschritten wird offensichtlich, dass die Vorstellung einer ›authentischen Kopie‹ eines ›ursprünglichen Originals‹ im Prozess der Weitergabe obsolet wird, und dies obwohl die Normen von Authentizität und Originaltreue, vor allem nach dem Tod von Pina Bausch, akribisch verfolgt werden. In der Praxis der Weitergabe wird stattdessen dem Paradox von Identität und Differenz Rechnung getragen: Differenzen werden in der Auslegung der Rolle akzeptiert, aber die tänzerischen Parameter wie Bewegungsqualität, Ausdrucksstärke, Intensität, Akzente oder Timing sollen identisch sein. Authentizität und Identität werden wiederum dadurch erzeugt, dass beispielsweise die Tänzer*innen ihre eigenen Namen auf der Bühne haben, aber die Sprache der Erstbesetzung behalten, selbst wenn sie nicht die ›Muttersprache‹ war, wie beispielsweise in dem Stück *1980*, das mit einer Szene beginnt, wo in der Uraufführung der Pole Janusz Subicz Suppe aus einer großen Terrine löffelt und, während er den Löffel zum Mund führt, sagt: ›Pour Papa, pour Maman‹. Auch der Amerikaner Eddie Martinez, der diese Rolle übernahm, spricht den Text in französischer Sprache.

228

Zwischen Identität und Differenz

Durch dieses Spiel von Identität und Differenz wird auch die Kritik derjenigen widerlegt, die behaupten, eine Weitergabe der an die einzelnen Tänzer*innen gebundenen Rollen sei nicht möglich. Denn viele Weitergaben von Rollen in wieder aufgenommenen Stücken haben anschaulich werden lassen, dass es gerade nicht um die Subjektivität oder den spezifischen Charakter der einzelnen Tänzer*innen geht, obwohl dies in der Stückerarbeitung, auch für die Choreografin, von zentraler Bedeutung war. Was aber das Stück dann letztlich ausmacht, sind Farben, Kontraste und Gegensätze, die durch die verschiedenen subjektiven Antworten auf die Fragen herausgearbeitet wurden. In der journalistischen Kritik und auch der wissenschaftlichen Rezeption wird immer wieder das Argument vorgebracht, gerade die Tänzer*innen von Pina Bausch hätten ihre Rollen aus ihren situativen, persönlichen Gefühls- und Erfahrungswelten und unter ihrem eigenen Namen entwickelt. Das, was aber in der Praxis weitergegeben wird, ist die Form und vor allem die spezifische Bewegungsqualität, die einer Form beigegeben werden muss, um sie zum Tanz zu machen (→ SOLOTÄNZE). Persönlichkeit und Charakter sind in diese Form eingelagert. Sie lebendig zu machen bedeutet, das Vermögen zu haben, die mit der Form verbundene spezifische Ausdrucks- und Bewegungsqualität neu zu erzeugen.

Würde man die Choreografie oder den einzelnen Solotanz als eine rein subjektive Angelegenheit verstehen, dann wäre dies nicht mehr als eine Privatangelegenheit derjenigen, die dies gemacht haben. Aber diese Sicht wäre verkürzt und verfehlt, denn das Private überschreitet hier den Bereich des subjektiven Erlebens nicht nur, weil das Private zum Politischen wird (→ STÜCKE), sondern auch dadurch, dass es sich in eine Form übersetzt, die über spezifische Bewegungsqualitäten verschiedene ›Farben‹, wie Pina Bausch die Bewegungsqualität ihrer Tänzer*innen nannte, bekommt und das Stück zudem als Kunst-Stück einer Öffentlichkeit preisgegeben wird.

Es besteht kein Zweifel, dass Weitergaben einzelne Soli und Szenen verändern. Diese einzelnen Parts in das Stück so zu übersetzen, dass die Choreografie ihre Qualität und Identität behält, dafür hat sich Pina Bausch selbst immer die Freiheit genommen, das Stück zu variieren, umzustellen und mitunter auch Passagen herauszulassen. Nach ihrem Tod fehlt diese eine, alles entscheidende Stimme. Es gibt (bislang) niemanden, der die Autorität für sich beansprucht, die eine, die richtige Lesart ihrer Choreografie zu haben, war doch niemand, weder Tänzer*innen noch enge Mitarbeiter*innen, an der Choreografie-Entwicklung als Entscheidungsträger beteiligt. Bis zu ihrem Tod hatten wenige der Tänzer*innen die Stücke von außen und in voller Länge gesehen. Das hat sich mittlerweile geändert, gibt es doch viele Tänzer*innen, die Probenleitungen übernommen haben, in der Regel jene, die bereits als Assistent*innen an der Stückentwicklung beteiligt waren und/oder ihre Rollen an andere Tänzer*innen weitergegeben haben. Wie eine künstlerische Produktion häufig nicht ohne eindeutige Hierarchien und klare Machtordnungen auskommt, benötigt auch der Prozess der Weitergabe eindeutige Kompetenzzuweisungen und Machtverteilungen, auch wenn diese kollektiv organisiert sind.

Insofern wurde nach Pina Bauschs Tod ein erster Orientierungspunkt festgelegt: Die letzte Version, die letzte gespielte Aufführung vor ihrem Tod ist gemeinhin der Referenzrahmen. Damit aber wird etwas fixiert, das Pina Bausch selbst wohl im weiteren Verlauf geöffnet hätte, wie sie das stets bei nötigen Umbesetzungen oder anderen Bühnenanforderungen praktiziert hat. Eine Werktreue im Sinne einer Fixierung entspräche also gar nicht ihrem eigenen künstlerischen Vorgehen. Da es bislang aber niemanden gibt, der dies allein meistern kann und will, werden Probenleitungsteams gebildet, die gemeinsam den Prozess der Weitergabe gestalten, wie beispielsweise bei *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* die Tänzer*innen Ruth Amarante, Daphnis Kokkinos und Azusa Seyama. Daphnis Kokkinos hatte schon 2002 bei der Stückentwicklung assistiert, Azusa Seyama hatte selbst in dem Stück getanzt, Ruth Amarante kam für die Weitergabe an das Bayerische Staatsballett hinzu.

An den Weitergaben von Stücken an andere Compagnien und Theaterhäuser sind noch weitere Akteur*innen beteiligt, die auch die Stückentwicklung begleitet haben: die künstlerische Leitung der Compagnie, der Bühnenbildner Peter Pabst, die Kostümbildnerin Marion Cito, Robert Sturm, künstlerischer Mitarbeiter bei allen neuen Stücken von Pina Bausch seit 1999, Matthias Burkert, der immer die Abendregie machte – und damit sind vor allem die letzten drei diejenigen, welche die Stücke am häufigsten von außen gesehen haben. Aber auch sie haben ihre klaren Arbeitsfelder: Die Kleider müssen für die neuen Tänzer*innen neu geschneidert werden, was mitunter schwierig ist, da die Stoffe nicht mehr existieren. Das Bühnenbild muss auf die neue Bühne übertragen und mit dem Bühnenbild, der Lichtchoreografie abgestimmt werden. Da die Bühnenbilder von Peter Pabst zudem oft mobile Elemente oder aufwändige Materialien haben, ist zu prüfen, ob dies entsprechend von der Spielstätte umgesetzt werden kann. Der Ablauf der Abendregie muss weitergegeben werden, ist doch die Abendregie mit ihrem Komplex aus Licht, Bühne, Musik und der komplexen choreografischen Struktur ein sehr dynamisches, musikalisches und rhythmisches Unterfangen, bei dem die Zeitlichkeit eine zentrale Rolle spielt. Es ist eine Art Oral History, die hier in den künstlerischen Praktiken der Weitergabe praktiziert wird.

230

Insofern ist die in der Weitergabe angelegte Varianz und Offenheit, Brüchigkeit und Fragilität bedingt durch die verschiedenen Zeitebenen, die sich in der Weitergabe von Stücken miteinander verknüpfen: Da ist erstens die Jetzt-Zeit, in der zum einen die Weitergabe passiert, zum anderen ein Stück aufgeführt wird, das für sich mit diesen Tänzer*innen als Kunst bestehen muss. Die zweite Zeitlichkeit ist die der Choreografie: Eine Erinnerung und ein *reenactment* der choreografischen Kunst Pina Bauschs und des damaligen Erfindungsreichtums ihrer Tänzer*innen. Die dritte Zeitebene ist schließlich die der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal selbst, die letztmalig 2016, also vierzehn Jahre nach der Premiere, dieselben Rollen tanzten – nahezu zeitgleich mit den Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts. Vierzehn Jahre sind gemeinhin nahezu ein halbes Tänzer*innen-Leben und das ›Stück‹, das einst vor allem mit jungen Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal entwickelt wurde, wird vierzehn Jahre später von denselben Tänzer*innen völlig anders getanzt, der Wandel der körperlichen Energie und Physis, aber auch die Erfahrung und der andere Umgang mit dem eigenen Körper machen es anders. Und es wird von den jungen Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts nochmals anders getanzt als einst von den jungen Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal, weil sie technisch anders ausgebildet sind und den gesamten kollektiven Arbeitsprozess nicht erlebt haben.

Im Programmheft des Bayerischen Staatsballetts zu *Für die Kinder von gestern, heute und morgen* steht beispielsweise, dass die Übergabe eins zu eins erfolgte. Vierzehn Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal haben ihre Rollen an 28 Tänzer*innen des Staatsballetts übergeben. Eins zu eins heißt allein zahlenmäßig also eins zu zwei. Die Formulierung meint aber eigentlich die direkte Weitergabe in der zwischenmenschlichen Begegnung. Das Ziel war es, die fertige Rolle, die mit einer Person verknüpft ist, genauso zu übernehmen und gleichzeitig man selbst zu sein. Das Paradox von Identität und Differenz wurde hierbei praktisch erfahrbar. Um die Tänzer*innen als Subjekte auf der Bühne erscheinen zu lassen, wurde zudem die Entscheidung getroffen, dass sie zwar die Rollen der Anderen tanzen, aber ihre eigenen Namen übernehmen. Das Paradox von Identität und Differenz zeigt sich also auch als ein Verhältnis zwischen Geber*innen und Nehmer*innen, zwischen dem Fremden und dem Eigenen.

In allen Gesprächen betonten die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts, dass genau diese persönliche Weitergabe so wichtig und ungewöhnlich bei dem Erlernen der Choreografie gewesen ist, auch im Unterschied zu anderen prominenten Choreografen zum Beispiel von Gerhard Bohner, Mary Wigman, Richard Siegal, John Cranko oder Jérôme Robbins, die das Bayerische Staatsballett zuvor einstudiert hatte. Die Tänzer*innen beider Compagnien kennzeichnen in den Interviews und Gesprächen den Arbeitsprozess als unwiederbringlich, einzigartig, offen, intensiv, spannend und überraschend. Die Tänzer*innen des Bayerischen Staatsballetts meinen, neue Möglichkeiten in sich entdeckt zu haben, durch die Probenzeit inspiriert und beeinflusst worden zu sein – gerade auch weil sie, vielleicht ungewöhnlich für eine klassische Ballettcompagnie, so unmittelbar mit einzelnen Tänzer*innen arbeiten konnten und ihnen die Ästhetik des Tanztheaters Wuppertal auf diese Weise vertraut gemacht wurde. Weitergabe ist immer auch ein Übertragen von Werten, Selbstverständnissen und Selbstbildern. Weitergabe zeigt sich hier zudem als ein privilegierter, in Zeiten von Digitalisierung und anonymer Kommunikation nahezu anachronistischer Vorgang: Dies nicht nur, weil dieses Vorgehen immens teuer ist, sondern auch, weil man unmittelbar von denjenigen lernt, die berühmte Vorbilder sind und man als junge Tänzerin/ als junger Tänzer mit ihnen persönlich eins zu eins arbeiten darf.

Praktiken des Einstudierens:

Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer

Die Choreografie *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist weit mehr als ein Stück.⁷¹ Es ist ein ephemeres Zeitdokument, das heißt ein Dokument, in dem sich die Flüchtigkeit der einzelnen Aufführung

mit der Choreografie selbst und der Dauerhaftigkeit des Aufführens über einen Zeitraum von mittlerweile mehr als vierzig Jahren hinweg verbindet. *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* ist ein künstlerisches Meisterwerk und zugleich mit der Thematisierung des Opfers und der gemeinschaftlichen Opferung ein »Oberflächenphänomen«, das mit Siegfried Kracauer⁷² zu verstehen ist als das Besondere, das Erkenntnis über das Allgemeine aussagt, über den Grundgehalt der Gesellschaft und Kultur, in der das Stück gezeigt und von dem Publikum wahrgenommen wird. In diesem Sinne ist das Opfer zwar in dem Stück als Frauenopfer in Szene gesetzt, aber was ein Opfer bedeutet und wie Opferung gemeinschaftlich stattfindet, wird in verschiedenen kulturellen, politischen, sozialen und situativen Kontexten unterschiedlich wahrgenommen. Das zeigt sich an der jahrzehntelangen Rezeption des Stücks.

Allein die quantitativen Daten von *Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer* sind überwältigend: Das Stück, am 3. Dezember 1975 in Wuppertal uraufgeführt, wurde bislang von allen Choreografen Pina Bauschs am häufigsten gespielt und nahezu in allen Ländern, in denen die Truppe auftrat, gezeigt.⁷³ Insgesamt wurde es zwischen 1976 und 2013 mehr als 300 Mal in 74 Städten, in 38 Ländern und auf vier Kontinenten gespielt. 16 Paare, also insgesamt 32 Tänzer*innen, tanzen das Stück. Insgesamt haben ca. 300 Tänzer*innen bislang das Stück auf der Bühne getanzt. Weit mehr haben es einstudiert. Einige, die das Stück lange tanzen, haben es mit mehr als hundert Personen getanzt.

Le Sacre du Printemps/ Das Frühlingsopfer wird seit einigen Jahren von drei Gruppen von Tänzer*innen getanzt: Den Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal, den Mitgliedern des Folkwang Tanzstudios (fts) sowie von Tanz-Studierenden der Folkwang Universität, wie sie seit der Umbenennung 2010 heißt. Alle Studierenden der dritten und vierten Klasse der Folkwang Universität und die fts-Tänzer*innen erlernen das Stück, aber nicht als Workshop oder als Bestandteil eines Unterrichtskanons, sondern immer mit der Perspektive, es aufzuführen. Seit dem Tod von Pina Bausch treffen die verantwortlichen Probenleiter*innen zusammen mit der künstlerischen Leitung des Tanztheaters Wuppertal und unter Hinzuziehung der Professor*innen der Folkwang Universität gemeinsam eine Auswahl, wer von den Studierenden und den fts-Tänzer*innen das Stück tanzen darf.⁷⁴

Diese quantitativen Daten der Produktion sind insofern relevant, als sich hinter ihnen eine Unmenge an Material und methodischen Zugängen verbirgt. Wie kann man sich allein angesichts dieser »Fakten« und dem dazugehörigen reichhaltigen Proben- und Aufführungsmaterial dieser »Jahrhundertchoreografie« annähern, wenn es nicht reicht, sich mit nur einer Aufführung beziehungsweise einer

einzelnen Aufnahme einer Aufführung zu befassen, da das Stück von so vielen Tänzer*innen getanzt worden ist?

Es liegt auf der Hand, dass das Produktionsmaterial von *Le Sacre du Printemps* / *Das Frühlingsopfer* ausufernd ist: Unzählige Videoaufzeichnungen von Proben und Aufführungen, schriftliche oder skizzenhafte Aufzeichnungen der Choreografin, der Probenleiter*innen und der Tänzer*innen, Briefwechsel mit den Organisator*innen vor Ort beispielsweise bezüglich der Bereitstellung des Torfes. Inspizientenlisten, Technikeranweisungen, Programmhefte, Kritiken, Interviews, zum großen Teil in Fremdsprachen. Unzählbare Fotos von verschiedenen Fotograf*innen mit unterschiedlichen Ästhetiken. Dokumentarfilme wie der zDF-Fernsehfilm, der erstmals am 11. März 1979⁷⁵ ausgestrahlt wurde, oder Ausschnitte, die anlässlich des hundertjährigen Jubiläums von *Le Sacre du Printemps* / *Das Frühlingsopfer* auf ARTE gezeigt wurden.

Bei der Überfülle von Materialien, die zum großen Teil im Pina-Bausch-Archiv in Wuppertal gelagert und gespeichert sind, scheint es zunächst mehr als hinreichend, dieses Material auszuwerten, soweit es überhaupt zugänglich ist. Aber selbst wenn das Material ‚freigegeben‘ wäre⁷⁶: Einige Fragen lassen sich mit dem vorliegenden Material nicht hinreichend beantworten. Für eine Produktionsanalyse, die auch die Praktiken des künstlerischen Arbeitens in den Blick nimmt (→ THEORIE UND METHODOLOGIE), wäre zusätzliches empirisches Material wichtig: Wie verlaufen die Proben? Wie lernen die neuen Tänzer*innen das Stück? Wie erfolgt die Auswahl der Tänzer*innen? Wie erfolgt die Übertragung auf andere Compagnien, wie zum Beispiel auf die Tänzer*innen der Opéra National de Paris oder das English National Ballet, an die bis 2019 das Stück weitergegeben wurde? Wie lernen es die Tänzer*innen der vier Tänzer*innen-Generationen in Wuppertal, die mittlerweile das Stück getanzt haben?

Barbara Kaufmann, seit 1987 Mitglied des Tanztheaters Wuppertal, Tänzerin in 28 Stücken und schon zu Lebzeiten Pina Bauschs eine ihrer künstlerischen Assistentinnen, betreut als Probenleitung die Wiederaufnahmen zu *Le Sacre du Printemps* / *Das Frühlingsopfer*. Sie berichtet⁷⁷, wie die Einstudierungen erfolgen, und hieran zeigen sich spezifische Praktiken des Einstudierens von *Le Sacre du Printemps* / *Das Frühlingsopfer*: Diese folgen jahrelang praktizierten, intersubjektiv geteilten Wissensordnungen und Routinen: Das Bewegungsvokabular wird seit Jahren zunächst ohne Musik gelernt. Die Tänzer*innen lernen die Musik auswendig, indem sie diese immer wieder über Kopfhörer hören und mitzählen. Denn anders als in den ersten Jahren, wo das Stück nicht gezählt und von Beginn an mit Musik probiert wurde, sind mittlerweile alle Schritte ausgezählt. Das Stück ist in dreißig Abschnitte gegliedert, die zunächst getrennt vonein-

ander gelernt werden. Geprobt werden zunächst Sequenzen, dann Formationen, dann Abschnitte.

Um einzelne Stellen besser kommunizieren zu können, haben sie Namen erhalten wie: *Kleines Solo* · *Wolke* · *Große Stelle* · *Erste Männerdiagonale* · *Bodenstelle* · *Kreis* · *Chaos* · *Erste Lifts* oder *Poonastelle*.⁷⁸ Erlern werden die Bewegungen in einem synthetisierenden Prozess. Nachdem die Bewegungssphrasen einstudiert und zeitlich mit der Musik abgestimmt sind, werden die Aufstellungen der Gruppen und die Wege im Raum geklärt und geprobt. Männer und Frauen proben zunächst getrennt mit jeweils einer weiblichen oder männlichen Probenleitung. Die Proben erfolgen später gemeinsam, besonders für die Stellen, wo es um Hebungen geht.

Ogleich das Bewegungsmaterial im Wesentlichen durch die Probenleitungen weitergegeben wird, sind Medien ein zentraler Bestandteil des Probenprozesses. Diese waren schon immer wichtig, sind aber ausschlaggebend geworden, seitdem Pina Bausch nicht mehr die letztendlichen Entscheidungen fällt. Denn die auf Video festgehaltene letzte Fassung vor Pina Bauschs Tod ist der Maßstab für die Neueinstudierungen. Zu den Medien gehören zudem Schriftmedien wie ein Regiebuch und Videoaufzeichnungen, die vor allem dafür entscheidend sind, wer welche Tänzer*innen-Position einzunehmen und Raumwege zu bewältigen hat. Schließlich zeichnen sich die Tänzer*innen selbst mit ihren eigenen Notationsweisen die Raumwege auf, um sich die Raumdimensionen zu vergegenwärtigen, deren Dreidimensionalität im Videobild nicht erkennbar ist.

Le Sacre du Printemps/*Das Frühlingsopfer* thematisiert die in den 1970er Jahren im Zuge eines erneuten Individualisierungsschubes virulente Diskussion um das Verhältnis von Gemeinschaft und Individuum, das auch in weiteren Stücken von Pina Bausch ein wiederkehrendes Thema sein wird, so beispielsweise in *1980* (→ STÜCKE), wo im ersten Teil alle Tänzer*innen einer einzelnen Tänzerin gegenüberstehen und verschiedene individuelle, habituell und kulturell spezifische Verabschiedungen in Szene setzen und dies das Schlussbild im zweiten Teil dies wiederaufnimmt, ohne dass es allerdings zu einer Verabschiedung oder anderen Auflösungen der Situation kommt: Die spannungsgeladene Konfrontation zwischen Individuum und Gruppe ist hier das Schlussbild.

In *Le Sacre du Printemps*/*Das Frühlingsopfer* wird dieses Thema als Verhältnis zwischen Tätern und dem Opfer, zwischen Männern und Frauen, aber auch der Frauen untereinander auf choreografischer, tänzerischer, dramaturgischer und narrativer Ebene entfaltet. In choreografischer Hinsicht geschieht dies in Korrespondenz zur Musik, indem die Polyphonie der Musik mit vielfältigen Varianten von Bewegungsmotiven verflochten wird. Auf der Ebene der tänzerischen Bewegung wird durch die Balance zwischen Stabi-

lität, Kraft und Spannung auf der einen Seite und Labilität, Gewicht und Entspannung auf der anderen Seite ein Spannungsfeld des Hin- und Hergeworfenseins geschaffen. Sequenzen, bei denen ein Bewegungsmotiv festgelegt ist, aber nicht gesagt wird, wer, wann, wo das Motiv tanzt, sorgen dafür, dass es Bewegungsraum für den Einzelnen gibt, aber auch Zwänge und Pflichten der Gemeinschaft. Es gibt Verbundenheit, aber auch Ausgeschlossenheit, es gibt individuelle Freiheit, aber auch durch den Gruppenaufbau bestimmte Vorgaben.

Im dramaturgischen Aufbau zeigt sich das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft, indem Gruppenszenen, Unisono-Tänze und Einzelaktionen gemischt werden. Schließlich baut es auf einem Narrativ auf, das in patriarchalen Gesellschaften allgemein verständlich ist: Ein Mann wird ausgesucht, um eine Frau auszuwählen, die im Beisein aller geopfert wird. Die radikale Aufteilung der Männer- und Frauentänze sowie die Opferung der Frau inszeniert ein spezifisches Verhältnis zwischen den Geschlechtern: Frauen und Männer sind hier von vornherein getrennt, und dies ist nicht nur in dem Stück so in Szene gesetzt, sondern bereits die Proben erfolgen geschlechtergetrennt.

»So eng wie möglich stehen und so groß wie möglich bewegen«⁷⁹ – mit diesem Satz von Pina Bausch ist das Verhältnis zwischen Individuum und Gesellschaft wohl am deutlichsten auf den Punkt gebracht. Die soziale Neupositionierung des Einzelnen in der Gesellschaft ist hier in der Figur des Opfers markiert: einerseits die Sehnsucht der Einzelnen, auserwählt zu werden, sich dadurch aus der Gemeinschaft hervorzuheben, sich ihr zu entheben und im Mittelpunkt zu stehen – und konkret: ein großes Solo tanzen zu dürfen. Andererseits, sich für die Gemeinschaft aufgeben, die Angst, die Auserwählte zu sein und Verantwortung und Konsequenzen zu erleben, sich zu Tode zu tanzen für das Wohl der Gemeinschaft.

Der Habitus und das inkorporierte Wissen der Tänzer*innen des Tanztheaters Wuppertal ist spezifisch und unterscheidet sich von dem anderer Tänzer*innen und Tanz-Compagnien. Das zeigt sich auch in der Tanztechnik von *Le Sacre du Printemps/Das Frühlingsopfer*. Sie ist geprägt durch Antriebsaktionen wie stoßen und peitschen, durch Körperkurven und -wellen, durch pulsierende und plastische Bewegungen, durch Wechselspiele von zentralen und peripheren Bewegungen. Und so wundert es nicht, dass die Tänzer*innen der Pariser Oper, als sie »den Sacre«, wie die Tänzer*innen dieses Stück nennen, lernten, nicht nur mit dem Bewegungsvokabular der Pina Bausch als klassische Tänzer*innen wenig vertraut waren, sondern ihre Körper für diese Bewegungen nicht »gebildet« waren.⁸⁰ Allein das Laufen auf dem flachen Fuß – und dies über Torf, was in dem Stück mit hohem Tempo ausgeführt wird, ist für klassische Tänzer*innen schon eine ungewohnte Bewegung.

Pina Bauschs Bewegungsästhetik ist motivisch und thematisch begründet⁸¹, aber die Arbeit mit den Tänzer*innen konzentriert sich auf die Bewegungsqualität und die Form (→ SOLOTÄNZE). Denn über die Bewegungsform wird die Emotion erzeugt. Erst wenn die Form präzise getanzt wird, erst wenn der Tänzer oder die Tänzerin eine Balance findet zwischen der Kontrolle über die Form (des Körpers, des Atems, des Gewichts) und dem Erleben der Bewegung, ihres Flusses, entsteht die Emotion – bei den Tänzer*innen ebenso wie beim Publikum. Eine detaillierte Körperarbeit an der Form⁸² ist deshalb für den Probenprozess elementar. Erarbeitet wird die Form der Bewegung über die Beziehung der Körperteile sowie über die Dynamik der Bewegung.

Die Form entsteht aber nicht nur in der Bewegung der Körper, sondern auch in der Begegnung mit Materialien, dem Raum und dem Licht. Da ist die Bühne, deren Boden mit Torf bedeckt ist. Dieser Torf macht die Bühne zu einem Aktionsraum, in dem jede Tänzerin/ jeder Tänzer mit Widerstand kämpfen muss. Der Torf symbolisiert Erdverbundenheit, Verwurzelung, Naturnähe und Bodenständigkeit. Aber er macht vor allem etwas: Er fordert zum Kampf auf, er macht die Bewegung schwerer; er ist widerständig, unberechenbar, er irritiert die erlernte Form. Immer wieder gibt es deshalb Tränen, wenn Tänzer*innen »Sacre« zum ersten Mal auf dem Torf tanzen,⁸³ denn man muss die Form neu finden. Der Torf zwingt die Tänzer*innen dazu, die erlernten Bewegungen nicht einfach zu wiederholen, sie ›schön‹ zu tanzen, die erlernten Bewegungen zu repräsentieren. Vielmehr stellt er Anforderung an die Performativität der Situation, ihre Ereignishaftigkeit, ihre Augenblicklichkeit und Einmaligkeit, die die Tänzer*innen gemeinsam mit dem Publikum erleben: in der (Aufführungs-) Situation zu sein, die Form immer wieder erneut in der körperlichen Auseinandersetzung mit dem Torf zu generieren.

Le Sacre du Printemps / Das Frühlingsopfer wird von den Tänzer*innen als extrem, kompromisslos, kraftaufwändig, als ein »inneres Erdbeben« wahrgenommen. Es provoziert eine körperliche Verausgabung, die durch hohes Tempo und immensen Krafteinsatz entsteht. Und es schafft emotionale Verausgabung, wenn, wie Barbara Kaufmann sagt, »man es passieren lässt«⁸⁴, wenn man sich dem Bewegungsablauf überlässt, ihn erfährt. Erst dann erleben die Tänzer*innen die emotionale Vielfalt des Stücks: Kampf, Leidenschaft, Grenzen, Entsetzen, Mitleid, Trauer, Verunsicherung, Einsamkeit, Angst, Tod.

Das Licht, das von der Seite kommt und den Bühnenraum für die Tänzer*innen dicht erscheinen lässt, die Kostüme, die im Laufe der 35 Minuten schwer vom Torf sind, die am Körper kleben und nach Erde riechen, der Torf auf der nackten, verschwitzten Haut, die ergreifende Musik, das enorme Tempo der Ausführung – all dies

trägt wesentlich mit dazu bei, dass die Tänzer*innen in der Situation sind, das Frühlingsopfer nicht nur aufführen, sondern die Opferung auch durchleben. So wundert es nicht, dass viele Tänzer*innen das Stück als ein performatives Ritual erleben, das in dem Moment durchgeführt und nicht zum x-ten Mal aufgeführt wird.

Weitergeben und erben

Der performative Aspekt der Weitergabe gilt insbesondere für ein immaterielles Kulturerbe wie den Tanz, der als ›Augenblickskunst‹ sich ja selbst der Festschreibung entzieht. Ebenso ist der Sinn des Tanzerbes kontingent. Personen, Aufführungen, Proben, Compagnie-Konstellationen oder Publikumsrezeptionen unterliegen den Gesetzen der Wahrnehmung und der Deutung, die konstitutiv offen und un-abgeschlossen sind. Der Sinn des künstlerischen Erbes von Pina Bausch steht nicht fest, er muss bei jeder Weitergabe immer neu an den verschiedenen Orten in den unterschiedlichen Zeiten zwischen den Tänzer*innen untereinander sowie zwischen den Tänzer*innen und dem Publikum und den Kritiker*innen neu ausgehandelt und von der Forschung neu gedeutet werden. Hierbei spielen unterschiedliche individuelle Interessen, kulturpolitische Machtkonstellationen und Forschungspolitiken eine nicht unwichtige Rolle. Dieses Verständigen ist allein aufgrund der Möglichkeiten, Bedingungen und Grenzen der Weitergabe sowie der Materiallage ein schwieriger und fragiler Annäherungsprozess, der performativ ist und gelingen, aber immer auch scheitern kann. Es ist ein Übersetzungsprozess, dessen Produktivität möglicherweise im Scheitern liegt, im Verfehlen, in der Un-Möglichkeit, das Erbe ›originalgetreu‹ zu erhalten und es zu darüber musealisieren.

237

In dem Buch *Marx' Gespenster* schreibt der französische Philosoph Jacques Derrida: »Wir sind Erben – das soll nicht sagen, dass wir dies oder das haben oder bekommen, dass irgendeine Erbschaft uns eines Tages um dies oder das bereichern wird, sondern dass das Sein dessen, was wir sind, in erster Linie Erbschaft ist, ob wir es wollen oder nicht.«⁸⁵

Das Erbe entzieht sich demnach unserer Verfügung: Man kann es nicht wählen, man ›ist‹ nicht Erbe, und das Weitergegebene gehört einem nicht. Damit entlässt Derrida die Erben aber nicht aus der Verantwortung. Im Gegenteil: Verantwortung ist für ihn überhaupt nicht denkbar jenseits des Erbes. Ver-antworten meint auch immer: Antwort geben. Demnach verpflichtet uns das Erbe in der Gegenwart beständig zur Beantwortung der Frage, was es uns hier und heute bedeutet und wie wir damit Zukunft gestalten können. Diese Verantwortung ist in besonderer Weise gegeben bei der Weitergabe von Tanzkunst, einer Körper-Kunst. Es ist nicht das zwanghafte

»Lebendighalten« von Stücken, kein Stillstand, sondern eher eine Bewegung, eine fragile und brüchige Transformation im Spannungsfeld von Identität und Differenz. Und diese Transformation vollzieht sich vor dem Hintergrund der Frage, was kultur- und gesellschaftspolitisch relevant und (auch ökonomisch) vertretbar ist, um eine zeitgenössische Kunst zu befördern.

Woraus wird Morgen gemacht sein?, lautet der vielversprechende Titel einer Sammlung von Gesprächen, die der im Jahre 2004 verstorbene Jacques Derrida mit der Psychoanalytikerin und Historikerin Élisabeth Roudinesco geführt hat.⁸⁶ Vor allem in dem Abschnitt »Sein Erbe wählen«⁸⁷ stellt er das Erben in das Spannungsfeld von Tradition und Konservatismuskritik. Erbe, das ist für ihn immer ein ambivalenter Vorgang, der sich zwischen der aktiven Annäherung an ein immer schon Vorgängiges und dessen passiver Übernahme bewegt. Es ist die Endlichkeit des Lebens, die einerseits sowohl zur Gabe als auch zum Empfang eines Erbes nötig ist. Andererseits aber ist es gerade auch das Ungleichgewicht zwischen der Kürze des Lebens und der Beständigkeit des künstlerischen Werkes, das zur wohlüberlegten Auswahl und auch zum kritischen Ausschluss bestimmter Erbschaften auffordert. Mit dieser Verknüpfung von empfangener Gabe und eigenständiger Fortführung, von fremder Beauftragung und selbstbestimmter Verantwortung eröffnet Derrida mit Rekurs auf Emmanuel Lévinas einen Denkraum, in welchem Erbe, Tradition und Verantwortung sich im Spannungsfeld zwischen der Würde des Anderen und der Singularität des Einzelnen bewegen oder, anders gesprochen: in welchem die Einstellung zum Erbe sich als Ambivalenz von Traditionsbewahrung und Veränderungswillen bewegt.

Wie kann man sich für ein Erbe verantwortlich fühlen, vor allem, wenn diese Erbschaft widersprüchliche Anweisungen gibt? Denn einerseits war Pina Bausch eine Pionierin und hat in vielen Hinsichten die Tanzgeschichte revolutioniert; ihr Erbe könnte genau in diesem Mut zur Neuerung und Grenzüberschreitung bestehen. Andererseits sollen ihre Stücke erhalten bleiben und ihr Werk gepflegt werden. Salomon Bausch ist im privatrechtlichen Sinn der einzige Erbe des Werkes seiner Mutter. Dass es nach ihrem Tod eine Stiftung geben soll, die ihr Werk pflegt und schützt, hatte er mit ihr besprochen. Dennoch kam ihr Tod plötzlich und unerwartet und hat sein Leben radikal verändert: Er hat das Erbe angetreten, sein Studium unterbrochen und zusammen mit seinem Vater Ronald Kay die Pina Bausch Foundation gegründet, der er bis heute vorsteht. Zuvor wenig in die künstlerische Arbeit seiner Mutter mit dem Tanztheater Wuppertal eingebunden, ist er ihrem Wunsch gefolgt und hat bereits ein Jahr nach ihrem Tod mit einem kleinen Team um den wissenschaftlichen Leiter der Pina Bausch Foundation Marc Wagenbach, dem damaligen Geschäftsführer des Tanztheaters Wup-

pertal Dirk Hesse und Nataly Walter das Archiv-Konzept »Pina lädt ein«⁸⁸ entwickelt, das die programmatische Grundlage für die weiteren Aktivitäten lieferte. Bernhard Thull, Professor für Informationsdesign, lieferte die Software für das Archiv in Wuppertal, das alle Materialien des Werkes von Pina Bausch speichert. Erstes und wichtigstes Ziel: das Werk lebendig zu halten, Wiederaufnahmen und Neueinstudierungen möglich und Stücke auch für andere Compagnien spielbar zu machen.

Mit dem Archivaufbau hatte Pina Bausch schon begonnen. Bénédicte Billiet und Jo Ann Endicott hatten angefangen, die Videomaterialien zu sichten, die seit Jahrzehnten in einem Videoarchiv von Grigori Chakov betreut wurden. Trotzdem war und ist der Archivaufbau nach ihrem Tod eine Herkulesaufgabe: 7.500 Videos von Aufführungen und Proben, technische Bühnenanweisungen, Lichtpläne, GEMA-Listen, Inspizientenaufzeichnungen, Dokumentationen zu Bühnenbildern, Kostümen, Requisiten, Programmhefte und Plakate von Aufführungen in Wuppertal und von Gastspielreisen in 47 Länder und in 28 Sprachen, Pressemappen, Kritiken, Interviews, Reden, Film- und Fernsehdokumentationen, 30.000 Fotos, das Privatarchiv von Pina Bausch und vieles mehr – all dies wurde und wird digitalisiert und nach dem Linked-Data-Verfahren geordnet. Hier ist allein bezüglich der vorhandenen Materialien noch jahrelange Arbeit zu leisten. Viel Material soll zudem noch generiert werden, denn Salomon Bausch weiß, dass neben den digitalisierbaren Schrift-, Ton- und Bilddokumenten vor allem die Tänzer*innen und langjährigen Mitarbeiter*innen des Tanztheaters einen Schatz von Erinnerungen in sich tragen. Sie sind die »lebendigen Archive«⁸⁹. In Verfahren der Oral History ihre Erinnerungen zu sammeln und von einem kommunikativen in ein kulturelles Gedächtnis zu überführen und damit für die folgenden Generationen zugänglich zu machen, ist eine weitere Aufgabe, die von Anfang an als wichtiger Bestandteil der Archivarbeit angesehen wurde.

Salomon Bausch ist bewusst, dass das Erbe von Pina Bausch nur dann sichtbar wird, wenn die Choreografien getanzt werden. Er sieht seine Verantwortung darin, die Voraussetzungen dafür zu schaffen, dass dies möglich ist. »Ich bin weder Tänzer noch Choreograf«, so Salomon Bausch in einem Interview, »die Verantwortung für die Einstudierungen müssen also andere übernehmen. Ich kann einfach nur glücklich sein, dass es im Tanztheater Menschen gibt, die die Stücke lebendig machen können und das tun und tun wollen und weltweit ein Publikum dafür begeistern können. Ihre Erfahrungen wollen wir für das Archiv sammeln und aufbereiten. Was in fünfzig Jahren sein wird, können wir nicht voraussehen«⁹⁰.

Wie die Materialien speichern, wie und wann Materialien öffentlich machen, wie und welche Stücke auch an andere Compagnien

weitergeben? Bei all diesen Fragen kann die Stiftung nicht auf ausgetretenen Pfaden wandeln. Es gibt keine Hinweise der Choreografin und auch keine Vorläufer, die den Weg bereitet hätten.

Erben gibt es bei einer so großen, die Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts prägenden Erbschaft noch viele: die Tänzer*innen und Mitarbeiter*innen, das Publikum, die Stadt Wuppertal, das Land Nordrhein-Westfalen, die Kultur in Deutschland, die Tanzlandschaft weltweit. Lutz Förster, wie Pina Bausch in Solingen geboren, seit 1975 Tänzer und seit 1978 mit kurzen Unterbrechungen festes Mitglied des Tanztheaters Wuppertal und von 2013 bis 2016 dessen künstlerischer Leiter, mag das Wort Erbe nicht. »Ich rede nicht gern von Erbe, das hat für mich zu viel mit Tod zu tun. Pina's Stücke leben ja. Ich rede deshalb lieber von Verantwortung für die Stücke, sie am Leben zu erhalten. Mit dieser Verantwortung müssen wir behutsam umgehen. Man darf den Blick für das Ganze nicht verlieren.«⁹¹

Lutz Förster ist Widerstand gewohnt: Er spricht von den frühen Stücken des Tanztheaters in den 1970er und frühen 1980er Jahren, von der damaligen Sicherheit, das Richtige zu tun, obwohl die Kritik Verrisse schrieb und das Publikum türenknallend das Theater verließ. Er hatte seit 1991 bis zur Übernahme der künstlerischen Leitung des Tanztheaters Wuppertal 2013 in der Nachfolge Pina Bauschs die Leitung der Tanzabteilung der damaligen Folkwang Hochschule und heutigen Universität inne und kämpfte hier für mehr Spielräume trotz Bologna-Reform. Nach einem intensiven und monatelangen Diskussionsprozess über die Zukunft des Tanztheaters Wuppertal hatten sich die Tänzer*innen entschieden, ihn zum künstlerischen Leiter zu machen. Das hieß auch, am Ende seiner Amtszeit eine neue Leitung zu präsentieren, die diese große Aufgabe übernehmen kann. Für die Zukunft stellte er sich eine künstlerische Leitung vor, die einerseits Neues schafft und damit den Tänzer*innen eine kreative Verantwortung gibt, andererseits die Stücke von Pina Bausch pflegt. Und dafür braucht es für ihn vor allem das Know-how derjenigen, die die Stücke von innen kennen.

Hamburg, Januar 2019: Kampnagel, Europas größtes Zentrum für experimentelle szenische Künste, zeigt das Stück *1980*. Knapp 40 Jahre nach der Uraufführung hat dieses Stück mehrere Weitergaben erlebt. In Hamburg tritt in diesem, in der Werkgeschichte Pina Bauschs so wichtigen Stück (→ STÜCKE) nur noch ein Tänzer der Originalbesetzung auf, kaum erkennbar am Harmonium, Ed Kortlandt. Die Probenleitungen übernahmen Dominique Mercy, Ruth Amarante, die beide nicht zur Originalbesetzung gehörten und Matthias Burkert, der 1979 als Pianist am Tanztheater Wuppertal begonnen hatte und schnell zu einem wichtigen musikalischen Mitarbeiter bei allen weiteren Produktionen wurde.

Das Stück war von 1980 bis 1994 regelmäßig im In- und Ausland gespielt worden. Auf Tournee ging es dann erst wieder 2001, dann hat es bis zum Tod von Pina Bausch keine Tournee mehr mit diesem Stück gegeben. Zur Wiederaufnahme von *1980* hatten sich die ersten künstlerischen Leiter Dominique Mercy und Robert Sturm nach dem Tod von Pina Bausch entschieden. Lutz Förster übernahm die Probenleitung. Kann man Pina Bausch ersetzen?

»Man überschätzt das oft«, so Lutz Förster, »unsere Arbeit heute unterscheidet sich im Prinzip nicht wesentlich von der Zeit, als Pina noch lebte. Schon Pina hat ja versucht, anders als andere Choreografen, ihre Stücke immer wieder zu spielen und das immer größer werdende Repertoire am Leben zu erhalten. Dies war nie ein leichter Prozess und mit Diskussionen verbunden, aber auch heute muss am Ende eine Person dem Stück ein Gesicht geben.«⁹²

Pina Bausch hat über Jahre und Jahrzehnte mit denselben Personen eng zusammengearbeitet (→ COMPAGNIE), auch dies ist eine Hinterlassenschaft, nämlich die einer Künstler*innengruppe, die Arbeit und Leben eng miteinander verwebte, einander vertraute und wertschätzte und zusammen die Welt bereiste. Es ist ein Modell, das eine gelebte Praxis dessen war, was im zeitgenössischen Kunstdiskurs als Kollaboration, Kollektivität und Komplizenschaft verhandelt wird, angesichts netzwerkartiger Strukturen und projektorientierter Arbeitsformen, neuer Mobilitäten und neuer Prekariate aber mittlerweile auch ein historisches Modell ist. Pina Bausch verteilte Verantwortlichkeiten. Aber es stand außer Frage, dass sie die alleinige und letztendliche Verantwortung innehatte. Wie sie dies alles gemeistert hat: jedes Jahr eine neue Choreografie, in den 1970er und 1980er Jahren sogar zwei oder drei neue Stücke jährlich, Gastspiele, Wiederaufnahmen, Filmaufnahmen, Dokumentationen, Reden, Interviews etc., darüber hat sie nicht gesprochen. Es bleibt ihr Geheimnis.

Das Geheimnis ist es, in welchem Derrida eine Verschränkung von Erbe und Verantwortung sieht. »Man erbt immer ein Geheimnis – ›Lies mich!‹, sagt es. Wirst du jemals dazu imstande sein?«⁹³ Ein Erbe bedeutet demnach immer zweierlei: einerseits eine Verantwortung, die sich zwischen Tradition und Neuerung bewegt, und andererseits einen Zweifel, diesen Auftrag, den das Erbe mitgibt, auch zufriedenstellend ausfüllen zu können. Der Zweifel liegt in dem unabschließbaren Charakter der Erbschaft: Man muss filtern, sortieren, aussuchen, kritisieren. Der einzige Weg, um dieser Verantwortung gerecht zu werden und dem Erbe treu zu sein, bedeutet daher unter Umständen, mit der Erbschaft gegen die Erbschaft zu denken. Es bedeutet, das Erbe immer wieder neu und anders aufzugreifen, damit es lebendig bleibt. Niemand kann letztinstanzlich darüber verfügen, was dieses große Tanzerbe tatsächlich ausmacht und zu sagen hat.

25 März 2000

Pina vermisst etwas "Erwachsene".
Sie stellt eine neue Frage

③6 Verzweigte Seilbahn

Kuß mit Salzstener

